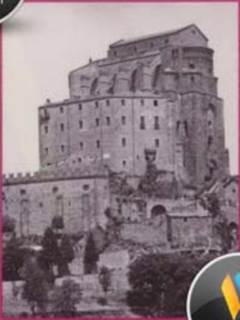
سلسلة نصوص



تأملات في اسم الوردة

تأليف أمبرتو إيكو
ترجمة سعيد الغانمي
مراجعة أحمد الصمعي

الكتاب الجديد

أُمبرتو إيكو

تأملات في اسم الوردة

ترجمة

سعيد الغانمي

راجعه عن الإيطالية

أحمد الصمعي

دار الكتاب الجديد المتحدة

تأملات في اسم الوردة

(ملاحظة: اعتمدت الترجمة العربية لهذا الكتاب من أجل تدقيق النصوص ومقارنتها على الترجمة الإنكليزية بقلم وليم ويفر، الصادرة عن دار نشر سيكر أند واربيرغ، والترجمة العربية بقلم أحمد الصمعي، الصادرة عن دار الكتاب الجديد المتحدة).

Original Title:
Postille a Il nome della rosa
by Umberto Eco
Copyright © Bompiani, 1984

نشر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الإيطالية عام 1984
في دار بومبياني - ميلانو

© دار الكتاب الجديد المتحدة 2013
الطبعة الأولى
كانون الثاني/يناير 2013

تأملات في اسم الوردة

ترجمة سعيد الغانمي

موضوع الكتاب دراسات أدبية
الحجم 11.5 x 17.5 سم

تصميم الغلاف دار الكتاب الجديد المتحدة
التجليد عادي

ردمك ISBN 9959-29-366-1
(دار الكتب الوطنية/بنغازي ـ ليبيا)

رقم الإيداع المحلي 2005/6850

دار الكتاب الجديد المتحدة
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس،
هاتف 04 03 75 1 961 + خليوي 89 39 93 3 961 +
05 03 75 1 961 + فاكس 07 03 75 1 961 +
ص.ب. 14/6703 بيروت ـ لبنان
بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb
الموقع الإلكتروني www.oeabooks.com

توزيع حصري في العالم ما عدا ليبيا دار المدار الإسلامي
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس
هاتف 04 03 75 1 961 +/بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb

توزيع داخل ليبيا شركة دار أويا لاستيراد الكتب والمراجع العلمية
زاوية الدهماني، شارع أبي داود، بجانب سوق المهاري، طرابلس ـ ليبيا
هاتف وفاكس 013 07 34 21 218 + نقال 463 45 21 91 218 +
بريد إلكتروني oeabooks@yahoo.com

أيتها الوردة الحمراء،
المتفتحة في المرج،
إنك ليأخذك الزهو بشجاعة،
مغتسلة بالأحمر والقرمزي،
ذات منظر حافل عطر،
ولكن لا، فالحق
أنك ستشقين عما قريب.

خوانا إنيس دي لاكروز



(1)

«رأيت عرشاً وضع في السماء، وقد أُجلس على العرش شخص. كان وجه الجالس صارماً وبارداً، وعيناه واسعتين ترميان بلحظهما بشريةً أرضيةً بلغت نهاية مطافها...» (أدسو دا مالك، في **اسم الوردة**، ص41، النص العربي، ص66).

مقدمة المترجم

تأملات أخرى في اسم الوردة

يقول شلايرماخر، في نص يستشهد به أُمبرتو إيكو في كتابه **فأر أم جرذ: الترجمة تفاوضاً** (2003) ما نصه: «إما أن يسيء المترجم إلى الكاتب بأقل ما يمكن وينقل القارئ باتجاهه، أو يسيء إلى القارئ بأقل ما يمكن وينقل الكاتب باتجاهه. وتختلف المقاربتان اختلافاً مطلقاً بحيث لا يوجد مزيج من الاثنتين يمكن وضع الثقة به».

لكن إيكو سرعان ما يستدرك بأن هذا الإجراء يصح على الآداب القديمة والثقافات النائية أكثر مما يصح على النصوص الحديثة. ولقد كانت روايته **اسم الوردة** «نائية» بمعنى ما، فهي رواية عن القرون الوسطى، التي تنتمي إلى مرجعية ثقافية مغايرة للمرجعية الثقافية الحديثة. فهل يصح عليها هذا الإجراء؟

عادة ما يشير المُنظِّرون إلى أن هناك فرقاً أساسياً بين السرد القصصي والسرد التاريخي، فإذ يعتمد السرد القصصي على الخيال والابتكار، يعتمد السرد التاريخي على الادّعاء بالصدق والمطابقة مع الخارج. ولكن السرد في الحقيقة يظل هو السرد، ويظل يرائي بأنه حقيقي وصادق، سواء أكان سرداً قصصياً أم

تاريخياً. وإذا جاز لنا أن نستثمر الفرق الذي أشار إليه ريكور، في دراسته **فن الشعر** لأرسطو، فإن السرد القصصي يركز على ترتيب الأحداث زمنياً (حدثاً في إثر السابق)، في حين يركّز السرد التاريخي على ترتيب الأحداث سببياً (حدثاً بسبب السابق). فإلى أي النوعين من الأحداث تنتمي الرواية التاريخية؟

ما كان حاضراً في ذهن أُمبرتو إيكو حين كتب **اسم الوردة** هو ادعاء التاريخ بالحقيقة وحسب. ولهذا فهو يتحدث عن ثلاثة احتمالات في الكتابة التاريخية تتعلق كلها بفكرة المطابقة مع الواقع. وإذ يمكن للرواية التاريخية أن تتناول شخصية مفردة، فإن الروائي ليس بحاجة إلى التاريخ للتعبير عن انفعالات بطله (كالحب والغيرة والتعصب وما أشبه)، لأن هذه الانفعالات انفعالات إنسانية عامة في غنى عن التاريخ. لكن لو أنه جعل البطل يسافر إلى مكان ما، فلا بد أن يكون البطل التاريخي قد قام بزيارة المكان نفسه من قبل. أما حين يكتب الروائي عن مجتمع تاريخي، لا عن فرد كما فعل إيكو نفسه في **اسم الوردة**، فهو في هذه الحالة ينقل ما كان يمكن أن يحصل، لا ما حصل فعلاً.

وهنا تكمن مخاطرة الروائي، فهو ليس مؤرخاً حيادياً يعنى بتسجيل الأحداث فحسب، بل كاتب فني يريد أن يهرِّب سراً عبر عالم مبتكر جمالياً أفكارَه على لسان شخصيات مختلقة. هكذا قد يجد نفسه ملزماً باقتباس بعض الأفكار من عصر شخصياته ليدسها حتى تنسرب من شفتي بطله المزعوم تاريخياً. والحقيقة أن هذا ما فعله إيكو نفسه. فهو قد دسَّ فقرات حديثة جداً ونصوصاً اقتبسها من فتغنشتاين، ونسبها إلى شخصياته في أواخر القرون الوسطى. لكنه في المقابل أخذ نصوصاً مما يزعم

أنه عصرهم نفسه ونسبها لهم. لكن المفارقة، كما يقول، أن استجابة القراء لهذه الفقرات المقتبسة كانت معكوسة دائماً. يقول: «هناك قضية كانت تثيرني بالغ الإثارة، ففي كل مرة يكتب فيها ناقد أو قارئ قائلاً إن بعض شخصياتي تصرّح بأشياء حديثة جداً، أكون في تلك الحالات التي يستشهد بها بالذات قد اقتبست فعلاً نصوصاً من القرن الرابع عشر، وهناك صفحات أخرى قدّر فيها القراء كيفية القرون الوسطى المتأنقة، في حين شعرت أن تلك الصفحات حديثة على نحو غير مشروع. والحقيقة أن لكل منا فكرته الخاصة، الفاسدة في العادة، عن القرون الوسطى».

ماذا يعني هذا الاستنتاج؟

يعني ببساطة أن قضية القرون الوسطى، مثلما هي قضية العصور الحديثة، ليست سوى الخلفية الثقافية التي تكمن وراء كل منهما. العصور الوسطى هي ثقافة العصور الوسطى، وبالتالي فإن هذه الثقافة هي التي تجعلنا نستجيب لها بهذه الكيفية أو تلك. وكل ثقافة توفر لنفسها «وهم المطابقة» مع الخارج، وهو الوهم الذي ينبغي أن يشتغل الروائي على تصويره.

هناك أيضاً ما يسميه إيكو بالوقع. وهو غير الإيقاع. لأن الإيقاع عنصر داخلي يتعلق بترتيب الوحدات اللغوية. في الشعر يعتمد إيقاع اللغة على ترتيب الوحدات وزنياً لاستقطاب سمع المتلقي، وكثيراً ما يؤدي هذا الإيقاع وظيفة معنوية ودلالية، مجاورة أو منافسة للوظيفة الدلالية التي تؤديها الكلمات. ولهذا السبب فإن الإخلال بإيقاع القصيدة يمكن أن يحولها إلى قصيدة رديئة. في الرواية لا يعتمد الإيقاع على الكلمات المفردة كما هو الحال في الشعر، بل على تنظيم الأفعال السردية والدرجة التي

تتسارع أو تتباطأ بها رواية هذه الأفعال. أما الوقع فلا يكتفي باللغة وحدها، بل يتطلب حضور عنصر آخر هو من تتحدث معه هذه اللغة. الوقع حواري بطبيعته، وليس كالإيقاع المونولوجي. يقول إيكو: «الدخول إلى الرواية أشبه بتسلق الجبال: عليك أن تتعلم إيقاع التنفس وتضبطه على وقع الخطى، وإلا فالأَوْلى أن تتوقف عن الصعود. ويصحّ الشيء نفسه على الشعر، فقط تذكّرْ كيف تتحوّل القصائد إلى شيء لا يطاق حين يلقيها ممثلون يريدون «تأويلها»، متجاهلين فيها الوزن الشعري، مسرعين من مقطع إلى آخر كأنما يلقون خطبة نثرية، مهتمين بالمحتوى غير حافلين بالإيقاع. لكي تقرأ قصيدة كلاسيكية مقفّاة، عليك أن تتبنى الإيقاع الغنائي الذي أراده الشاعر، ومن الأفضل أن تنشد شعر دانتي كما لو كتب ليكون تنويمة للأطفال الصغار، على أن تتابع معانيه وحسب إلى حد استبعاد كل ما سواها».

مع الإيقاع يريد المؤلف أن يتقن الشروط الفنية الداخلية لكتابة العمل، أما الوقع فإنه يحسب حساب المتلقي الذي يستقبله. الوقع موسيقى الأفعال السردية في الرواية. ويقدم إيكو مثالاً على هذا الوقع في الكيفية التي كانت تتراقص فيها أمامه عشرات النصوص التي أعدها، لكنه في النهاية استجاب لها بالكيفية التي تَضْمَن له إحداثَ موازنة بين إيقاع الأفعال ووقعها على المتلقي. كان قد جهّز عدة ملفات عن مشهد مطارحة أدسو بالحب لتلك الفتاة الخرساء في المطبخ، لكنه حين كتبه استجاب لوقع نقر الحروف على الآلة الطابعة. يقول: «حين كنت أكتب كانت جميع النصوص تتراقص أمام عينيّ وتتدافع على غير نظام، فكانت عيني تقع أولاً على هذا ثم على ذاك، وما إن كنت أنقل فقرة حتى أربطها مباشرة بأخرى. في المسودة الأولى، كتبت هذا الفصل

بسرعة أعلى من جميع الفصول. وأدركت بعد ذلك أنني كنت أحاول اللحاق بأصابعي بالإيقاع الذي طارح به أدسو الحب، ولذلك لم أتوقف لاختيار الاقتباس الأقوى. إنّ ما جعل الاقتباس قوياً في تلك النقطة كان الوقع الذي اهتممت به، لقد رفضت بعيني تلك الاقتباسات التي كان من شأنها إيقاف إيقاع أصابعي. لا أستطيع القول إن كتابة الفعل استغرقت من الطول ما استغرقه الفعل نفسه (إذ هناك أزمنة تبقى فيها مطارحة الغرام زمناً أطول)، لكنني حاولت أن أقصّر بقدر الإمكان الاختلاف بين دوام المشهد ودوام الكتابة».

من ناحية أخرى، تتعلق أحداث **اسم الوردة** بمجموعة من الجرائم تجري في دير، فكان ينبغي ضبط إيقاع أحداثها على وقع خطى الحياة في الدير. كان ينبغي للغة الشخصيات أن تحاكي البلاغة الرزينة للغة القرون الوسطى، وفي الوقت نفسه مراعاة تناغم هذه البلاغة مع وقع المكان، إذ لا يمكن الدخول في سجال ميتافيزيقي، مثلاً، والشخصيات تمشي في ممر ضيق يفضي إلى موضع طقسي. يجب أن يتواءم إيقاع الكلمات عدداً مع وقع الخطى، ويتضح هذا على وجه خاص في متاهة المكتبة.

وللمتاهة في رأي إيكو ثلاثة أشكال ممكنة: المتاهة الإغريقية، التي يمكن بلوغ مركزها والخروج منه، ولهذا يكمن في قلب هذه المتاهة وحش مرعب لا بد من الانتصار عليه، ويجب أن يستعد لها الداخل بتهيئة صورتها قَبْليًّا، فهي مضمونة النتائج. والمتاهة النمطية، التي تنتهي بعدد متشابك وكثير جداً من الطرق المغلقة جميعاً باستثناء طريق واحد يفضي إلى المنفذ الخارجي، وفي هذه المتاهة يحتاج المرء إلى خيط أريادني، حسناء الأسطورة الإغريقية، التي أعطت حبيبها كرة الخيوط التي

سيسلكها حين يرجع عائداً من قتل وحش المينوطور. والمتاهة الثالثة التي هي متاهة التفرع اللانهائي حيث لا يوجد مركز أو محيط، بل يعتمد كل شيء على التخمين. وقد أراد إيكو لمتاهته أن تكون مزيجاً من المتاهتين الثانية والثالثة، فمن حيث هي بناء تنتمي المكتبة إلى المتاهة النمطية، ولكنها تنتمي من حيث تأثيرها في القارئ إلى المتاهة التخمينية.

لكن العقدة تزداد تراكباً مع حصول سلسلة الجرائم في الدير، وهكذا ستكون متاهة المكتبة مستودع سلسلة حوادث القتل التي ينتقم فيها الماضي من الحاضر. ومنذ الفصل الأول من الرواية، ومع مشهد البحث عن الجواد الشارد، يكشف غوليالمو عن حسه كمحقق بوليسي في متاهة مكتبة تنتمي إلى ثقافة القرون الوسطى، إذ ما إن أوشك هو وتلميذه أدسو على الاقتراب من سور الدير حتى رأى آثار حوافر جواد صغيرة على الثلج وقليلاً من الشعرات التي تركها الجواد معلقة على أغصان النباتات الذاوية. وحين اقترب الجمع المحتشد بادر غوليالمو إلى تهدئته بأنهم سيجدون الجواد برونيلو عند المزبلة. لم يكتف بمفاجأتهم بمعرفته بأنهم يبحثون عن جواد شارد، وهو القادم من الخارج حالاً، بل سرد عليهم أوصافه وطريقة مشيه، وحتى اسمه. لم يسيطر الفتى أدسو على انفعالاته، فسأله كيف عرف ذلك، فأجابه غوليالمو بعد أن انفردا بأنه قرأ آثار الحوافر على الثلج، وأضاف لهذه القراءة شيئاً من التخمين السيميائي.

والواقع أن بنية الرواية البوليسية هي بنية المتاهة من النوع الثاني، أي البنية التي يحتفظ فيها المؤلف بخيط شبيه بخيط أريادني مخفياً بين يديه، حتى إذا حانت لحظة اكتمال الحدث أعلنه على القارئ لينكشف كل شيء. ولا بد للبطل أن يسلك خيط

أريادني هذا، وإلا فلن يخرج من المتاهة. لكننا رأينا أن متاهة إيكو ليست كلها من النوع الثاني، بل هي أقرب إلى المتاهة التخمينية. والسبب في ذلك أنه لا يريد أن يكتب رواية بوليسية خالصة، بل ـ كما يعبِّر ـ «ميتافيزيقا بوليسية»، تحاول ألا تكتفي بوصف الحدث من الخارج، بل تخمن أسبابه الثقافية في الماضي. والجرائم التي ارتكبت في الدير لم تكن جرائم عادية ارتكبها مجرم محترف، بل أمين مكتبة أعمى، كان مقتنعاً تماماً بأن أفضل طريقة لحماية صرامة الكنيسة من خطورة الملهاة والضحك هي أن يدهن الجزء الثاني من كتاب **الشعر** لأرسطو بذلك الدهان المسموم. لكن المفارقة أنه يلتهم ذلك الكتاب نفسه، ويتسبب في إحراق المكتبة التي أراد حمايتها. وهنا يتحول ملاك المكتبة إلى شيطان ظلمات. يقول غوليالمو ليورج: «أنت الشيطان، وكالشيطان تعيش في الظلمات». جهامة المكتبة هي التي تتسبب في إشعال النيران فيها. ودون أن يدري، فقد اضطر يورج إلى إحراق المكتبة لكي يحميها من غواية الضحك.

يمكن القول إن «الميتافيزيقا البوليسية» هي المناسبة السعيدة لجعل العصور الوسطى عصوراً حديثة، فبالصفة البوليسية تتبنى عقليةَ المحقق المدقق في متاهة التشعب المنفتح، ومن خلال الميتافيزيقا نفسها تستعيد الرمزيةَ القديمة التي وصفها إيكو نفسه في كتابه المبكر عن **الجمال والفن في العصور الوسطى** قائلاً:

«إن رمزية القرون الوسطى كانت تعبّر عن تصور جمالي للعالم، مع ذلك فقد كانت هناك صورتان عنها: الأولى هي «الرمزية الميتافيزيقية»، التي كانت ذات صلة بالعادة الفلسفية في التفطن إلى يد الله في جمال العالم. وثانياً هناك «الأمثولة الكلية»،

أي إدراك العالم بوصفه عملاً فنياً إلَهياً، من النوع الذي يمتلك فيه كل شيء معاني أخلاقية، وأمثولية، وباطنية، بالإضافة إلى معناه الحرفي».

ومن الواضح أن نصاً متعدداً ومنفتحاً مثل **اسم الوردة** لا يقرر للقارئ تأويلاً محدداً ـ كما يشير إيكو عند مناقشة عنوان **اسم الوردة** ـ بل يريد للقارئ أن يبلور بنفسه التأويل الذي يراه مناسباً، وينسجم مع أفق توقعه.

ولقد سبق لي أن تناولت في كتابي **خزانة الحكايات** موضوعة الكتاب المسموم. وقد أشرت هناك إلى التشابه بين الفعل في **اسم الوردة** والفعل في **حكاية الملك يونان والحكيم رويان** في **ألف ليلة وليلة**. وإني لأعرف أن إيكو نفى اطلاعه على الحكاية العربية، وكما كتبت هناك، فإن الكتاب المسموم لا يختار ضحاياه إلا من الأشرار. كان الحكيم رويان، في البداية، يريد شفاء الملك، ولكنه لما وجده مصرّاً على جزائه بالقتل حضرت في ذهنه فكرة الكتاب المسموم، فالكتاب لم يعاقب بريئاً، بل قاتلاً. وكذلك الحال في **اسم الوردة**. لقد أراد «يورج» أن يحمي الكنيسة من استهتار الضحك بسلسلة من الجرائم، لكن الكتاب شاء أن يكون هو نفسه آخرَ ضحاياه، بل شاء أن يحترق نظامه الفكري كلّه باحتراق الدير. في الحالتين ينقلب الشر على أصحابه، الملك الذي أراد قتل حكيم أسعفه، هو الذي انتقم منه الكتاب الأول، والنظام الفكري الذي أراد تحريم الضحك هو الذي انتقم منه الكتاب الثاني.

وعوداً على بدء، لا بد من كلمة عن لغة الترجمة. لقد أتيح لي أن أقرأ الرواية بترجمتيها العربية والإنكليزية، لكني لم أنتبه

للجناسات التي يتحدث عنها المؤلف في النص الإيطالي، برغم أن مترجم **تأملات في اسم الوردة** إلى الإنكليزية هو نفسه مترجم رواية **اسم الوردة**. هل كان ذلك لأن الترجمتين تخفيان هذه الجناسات؟ أم لأن أفق توقعي ما كان لينصرف إلى لغة يعرف سلفاً أنها «مترجمة»، وتمر عبر مصفاة لغة ثانية؟ أغلب الظن أن الجناسات التي يتحدث عنها المؤلف، كما في حديثه عن الجمع بين «البسطاء» (بمعنى السّذّج) و«البسائط» (بمعنى الأعشاب الضارة) ما كان يمكن لها أن تظهر حتى لإيكو نفسه ما لم يكتشفها قارئ فطن في لغة النص الأولى. والمسألة في النهاية أن المترجم يسيء إلى الكاتب بأقل ما يمكن وينقل القارئ باتجاهه، على حد تعبير شلايرماخر.

أعتقد أن «خيانتي» في ترجمة هذا العمل أقل من مسؤولية مترجمَي الرواية إلى الإنكليزية والعربية على السواء لسببين: الأول أن هذا الكتاب نقدي وليس سردياً، والثاني أنني استفدت من كليهما معاً. لكن الفضل يبقى لهما في ترجمة عمل سردي كبير يسمح دائماً بتوليد دلالات لامتناهية، يطلق عليها إيكو في أعماله النظرية اسم عملية «التوليد السيميائي» اللانهائية.

سعيد الغانمي

العنوان والمعنى

منذ صدور «اسم الوردة»، وأنا أتلقى عدداً من الرسائل من قراء يريدون أن يعرفوا معنى البيت الشعري اللاتيني الأخير الذي تنتهي به الرواية، ولماذا كان هذا البيت هو الذي أوحى بعنوان الكتاب. أجيب أن هذا البيت مأخوذ من (*De contemptu mundi*) بقلم برنارد المورلوي، وهو راهب بندكتي من القرن الثاني عشر، تشكل قصيدته تنويعاً على موضوعة (ubi sunt) (التي صارت فيما بعد أكثر ألفة في عمل فيون: Mais où sont les neiges d'antan). وفضلاً عن الموضوعات العادية (عن عظمة السنين الخوالي، والمدن التي ذاعت شهرتها والأميرات المحببات، حيث يختفي كل شيء في الفراغ)، يضيف برنارد أن هذه الأمور الفانية تزول، ولا تخلف وراءها (أو تكاد) إلا الأسماء الخالصة. وأتذكر أن أبيلارد استعمل مثال جملة الوردة العاطلة (Nulla rosa est) لكي يوضح كيف يمكن للغة أن تتحدث عن كل من المعدوم والمدمر. وبقولي هذا، أترك للقارئ الخيار للتوصل إلى استنتاجاته الخاصة.

لا ينبغي على الروائي أن يقدم تأويلاتٍ لعمله: وإلا فلن يكون قد كتب رواية هي آلة لتوليد التأويلات. غير أن من أهم عوائق الحفاظ على هذا المبدأ الفاضل أن الرواية لا بدَّ أن تتوافر على عنوان.

ولسوء الحظ، فإن العنوان في ذاته هو مفتاح للتأويل، ونحن لا نستطيع الإفلات من الأفكار التي تشف عنه **(الأحمر والأسود)** أو **(الحرب والسلام)**. العناوين التي تبدي احتراماً أكبر للقارئ هي العناوين التي تكتفي باسم البطل، من طراز **(ديفيد كوبرفيلد)** أو **(روبنسُن كروزوي)**، ولكن حتى هذه الإحالة إلى شخصية محورية يمكن أن تمثل تدخلاً سافراً من لدن المؤلف. يركز (الأب غوريو) انتباه القارئ على شخصية الأب المسنّ، بالرغم من أن الرواية تدور أيضاً حول شخصيات أخرى، مثل راستينياك أو فوتران، أو المُسمّى كولسن. وربما كان أوفق السبل أن نكون غير نزيهين بنزاهة، على نحو ما كان دُومَا (Dumas): إذ من الواضح أن عنوان **(حاملو البنادق الثلاثة)** كان في الواقع عنواناً لحكاية عن الرابع. غير أن مثل هذه العبقريّة نادرة الحصول، وربما لا يسمح المؤلف لنفسه بأن يتمتع بها إلا عن طريق الخطأ.

لقد كان لروايتي عنوان فاعل آخر، هو «دير الجرائم». رفضته، لأنه يركّز انتباه القارئ بالكامل على القصة البوليسية، ومن شأنه أن يغري خطأً قراء الرواية ويضلل مقتنيها الذين يبحثون عن حكاية كلّها أفعال. كان حلمي أن أسمي الكتاب: «أدسو دا مالك»، وهو عنوان حيادي تماماً، لأن أدسو كان في النهاية الصوت الراوي. ولكن في بلادي، يكره الناشرون أسماء الأعلام، وحتى «**فارمو ولوتشيا**» وقع تحويله إلى عنوان آخر مختلف. وما عدا هذا فالسرد الإيطالي يقدم أمثلة شحيحة من هذا النوع من العناوين - **ليمونيو بوريو، روبيه أو ميتيلّيو** - وهي حفنة قليلة قياساً بالكتائب الجرارة التي تطفح بها الآداب الأخرى مثل ابنة العمّ «باتّ»، «بارّي ليندون»، «أرمونس» و«توم جونس»...

لقد جاءتني فكرة تسمية كتابي بـ **اسم الوردة** عن طريق

الوردة الصوفية، وردة عاشت ما تعيشه الورود، حرب الوردتيْن، الوردة هي الوردة هي الوردة هي الوردة، روزاكروتشي، شكراً للورود الجميلة، وردة يانعة فوّاحة.

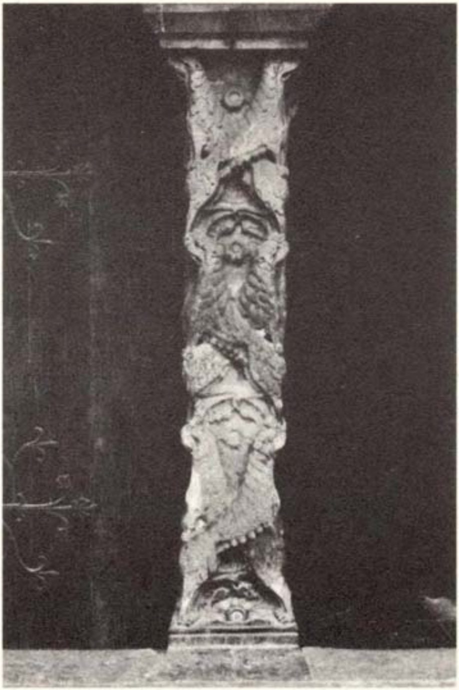
حقاً، إن العنوان يضلل القارئ الذي لا يقوى على اختيار تأويل واحد بذاته، وحتى لو تمكن القارئ من الإمساك بالقراءات الاسمية الممكنة للقصيدة الختامية، فإنه لن يتوصل إليها إلا في النهاية بعد أن يكون قد قام بخيارات أخرى يَعلم الله ما هي. يجب أن يشوّش العنوان أفكار القارئ، لا أن ينظّمها.

ولا عزاء لمؤلف روايةٍ أكثر من اكتشاف قراءات لم يكن قد فطن لها لكنّ قراءه اقترحوها. حين كنت أكتب أعمالاً نظرية كان موقفي من النقّاد تقديرياً: هل فهموا أم لم يفهموا ما كنت أعنيه؟ مع الرواية يختلف الموقف تماماً. لا أقول إن المؤلف لا يكتشف أحياناً قراءات غير معقولة، ولكن يجب أن يصمت. وعلى كلّ حال سيتكلف آخرون برفضها والنصّ حجّتهم. وما عدا هذا، فإن الكثرة الكاثرة من القراءات تكشف معاني لم يفكر فيها أحد من قبل. ولكن ماذا يعني عدم التفكير فيها من قبل؟

لقد اكتشفت باحثة فرنسية، هي ميراي كال غروبر، تعالقات رهيفة تربط البسطاء (بمعنى السذّج) بالبسائط (بمعنى الأعشاب الطبية)، ثم تَجد إنني أتحدث عن «اقتلاع» نبتة الهرطقة الفاسدة. وبوسعي الرد بأن كلمة «بسيط» في كلا الاستخدامين تتكرر في أدب تلك الفترة ـ كما يتكرر تعبير (mala pianta) النبتة الفاسدة أو اقتلاع الهرطقة أو العشب السام[1]. أضف إلى ذلك أنني كنت أعي تماماً مثال غريماس عن القراءة المزدوجة الممكنة (يسميها السيميائيون بـ «التشاكل المزدوج») التي تحدث حين يشار إلى

صاحب العقاقير بوصفه «صديق البسائط». هل كنت أعرف أنني كنت أتلاعب بالتعالقات؟ ليس مهماً أن أجيب الآن: فالنص موجود ويستطيع أن يولد آثار معناه.

حين كنت أقرأ المقالات النقديّة، شعرت بهزة الرضا حين وجدت ناقداً (كان أولهم جِنيفرَا (Ginevra) بومبياني ولارس غوستافسن) استشهد بملاحظة أبداها غوليالمو في نهاية المحاكمة (ص385 من الطبعة الإنكليزية، وص450 من الطبعة العربية): «ماذا يخيفك أكثر في الطهارة؟» سأل أدسو، ويجيب غوليالمو: «التسرع». لقد أحببت وما زلتُ أحبّ هذين السطرين حباً جماً. لكن قارئاً نبهني إلى أن برناردو في الصفحة نفسها يقول، وهو يهدد القيّم بالتعذيب: «العدالة ليست متسرعة، كما يظنّ الرسل الكذابون. وعدالة الرب أمامها قرون تتصرف فيها». وقد سألني ذلك القارئ مصيباً عن العلاقة التي قصدت إقامتها بين التسرع الذي أخاف غوليالمو وعدم التسرع الذي يعظّمه برناردو. في تلك اللحظة أدركت أن شيئاً مزعجاً قد حصل، فالتبادل بين أدسو وغوليالمو لا يوجد في نص المخطوطة. لقد أضفت هذا الحوار الوجيز على ألواح الطباعة، لأسباب تتعلق بالتناغم، فقد كنت بحاجة إلى إقحام تقطيع عروضي آخر قبل الرّجوع إلى برناردو مرة ثانية. وبالطبع، حين جعلت غوليالمو يكره التسرع (باقتناع كبير هو الذي جعلني أحب هذه الملاحظة حباً جماً)، نسيت تماماً أن برناردو يتحدث قبل هنيهة عن التسرع، ولو أنّك أعدتَ قراءة كلام برناردو من دون كلام غوليالمو، لوجدتَه مجرّد تعبير نموذجي سائر، من ذلك النوع الذي نتوقعه أن يأتي من قاضٍ، أو من تعبير شائع من نوع «الجميع سواء أمام القانون». ولكن ما إن يتم إقران التسرع الذي يذكره غوليالمو بالتسرع الذي يذكره



(2)

«ماذا كانت، وما هي الرسالة الرمزية التي تبلغها تلك الأزواج الثلاثة من الأسود المتشابكة في شكل صليب...؟»

(أدسو دا مالك في اسم الوردة، ص43، النص العربي، ص68).

برناردو حتى يخلق أثر معنى ما حرفياً، ويكون للقارئ الحق بالتساؤل ما إذا كان الرجلان يقولان الشيء نفسه، أو ما إذا كان كره التسرع الذي عبّر عنه غوليالمو يختلف اختلافاً طفيفاً عن كره التسرع الذي يعبّر عنه برناردو. النص موجود هناك، وهو ينتج آثاره الخاصة، وسواء أكنتُ قد أردتُه بهذه الكيفية أم لا، فنحن نواجه الآن سؤالاً وتحريضاً غامضاً، فأنا نفسي أشعر بالحيرة في تأويل هذا الصراع، برغم أنني أدرك أن المعنى يترصد هناك (وربما كانت معانٍ كثيرة تترصد). يجب أن يموت المؤلف بمجرد أن ينتهي من كتابته حتى لا يعكر مساق النص.

الإخبار عن العملية

لا يجب على المؤلف أن يؤوِّل، ولكن يمكنه أن يقول لماذا كتب كتابه. وما يسمى بنصوص الشعرية ليست مفيدة دائماً في فهم العمل الذي استوحته، ولكنها تساعدنا في فهم كيفية حل المشكلة الفنية المتمثلة في إنتاج العمل. يخبرنا إدغار ألان بو في عمله **فلسفة التاليف** كيف كتب قصيدته **الغراب**، وهو لا يخبرنا كيف يجب أن نقرأها، بل أية مشكلات وضعها أمامه من أجل تحقيق أثر شعري. وأودّ أن أعرِّف الأثر الشعري بأنه القدرة التي تكشف عنها النصوص للاستمرار في توليد قراءات مختلفة، دون أن تُستنفد تماماً. يعرف الكاتب (أو الرسام أو النحات أو المؤلف الموسيقي) دائماً ما يفعله ومقدار تكلفته، يعرف أن عليه أن يحلّ مشكلته. ربما تكون المعطيات الأصلية غامضة، متذبذبة، استحواذية، وليست سوى توقٍ أو ذكرى، لكن المشكلة سرعان ما تُحلّ على طاولة الكاتب، وهو يستنطق المادة التي يعمل عليها، المادة التي تكشف له قوانينها الطبيعية، ولكنها تنطوي في الوقت نفسه على استذكار الثقافة التي تنوء بحملها (وذلك هو صدى التناص).

حين يخبرنا المؤلف بأنه كان يعمل بنشوة الإيحاء فهو يكذب، **فالعبقرية تتالف من واحد بالمائة من الإيحاء، وتسعة وتسعين بالمائة من الكدح.**

لقد نسيت أية قصيدة شهيرة من قصائد لامارتين قال إنها جاءته في ومضة واحدة، ذات ليلة عاصفة، في غابة من الغابات. وحين توفي تم العثور على المخطوطة الأصلية، وهي ملأى بالمراجعات والتصحيحات، وبذلك أثبتت القصيدة أنها أكثر نص «كُدِحَ فيه» في الأدب الفرنسي برمته.

وحين يقول الكاتب (أو الفنان بشكل عام) إنه عمل على نص دون أن يعير اعتباراً لقوانين العملية التي يكتب وفقها، فإنه يعني ببساطة أنه كان يعمل دون أن يدرك أنه يعرف القوانين. والطفل يتكلم لغته الأم على خير وجه، بالرغم من أنه لا يستطيع أن يكتب جملة واحدة بخصوص قواعدها. ولكن ليس النحوي هو الشخص الوحيد الذي يعرف قوانين اللغة، بل هي معروفة أيضاً، وإن تكن معرفة عفو الخاطر، لدى الطفل. والنحوي هو مجرد شخص يعرف كيف ولماذا يعرف الطفل اللغة.

وقول الكيفية التي كتبتُ بها شيئاً معيناً لا يعني البرهنة على أنه شيء مكتوب «كتابةً متقنة». قال «بو» إن أثر عملٍ ما شيء والمعرفة بعمليته شيء آخر. حين يخبرنا كاندنسكي وكليه كيف يرسمان، فإن كلاً منهما لا يزعم أنه يرسم أحسن أو أسوأ من الآخر. وحين يقول ميكال أنجلو إن النحت يساوي أن نحرر من كتلة الحجر الصورة الكامنة فيه، فإنه لا يقول إن مُنتَجِبة الفاتيكان أرقى من مُنتَجِبة روندانيتي. أحياناً يكتب أنصع الصفحات عن العملية الفنية فنانون صغار، من أمثال فاساري، وهوراشيو، وغرينوف، وآرون كوبلاند، كانوا قد أنجزوا آثاراً متواضعة، ولكنهم عرفوا كيف يتأملون في عمليّاتهم الخاصة...



(3)

«فوق المسيح، وفي قوس مقسم إلى اثني عشر إطاراً، وعند قدمي المسيح، في صف لا ينقطع من الصور، كانت شعوب العالم كلها ممثلة، تلك التي ستتسلم البشارة الجديدة. وتعرفت من لباسهم على اليهود، والكبادوقيين، على العرب والهنود، على الفريجيين، على البيزنطيين....»

(أدسو دا مالك، في **اسم الوردة**، ص336، النص العربي، ص394).

العصور الوسطى، بالطبع

كتبتُ رواية لأن الرغبة كانت تحدوني لكتابتها. وأعتقد أن هذا سبب كافٍ للانطلاق في رواية قصة. والإنسان بطبيعته حيوان راوٍ للقصص. بدأت بالكتابة في آذار/مارس من عام 1978، مدفوعاً بفكرة بذرية: كان بودّي أن أسمّم راهباً. وأعتقد أن الرواية تولد دائماً من فكرة كهذه، والبقية لحم يضاف أثناء الطريق. ولا بدَّ أن هذه الفكرة قد تشكلت قبل ذلك. بعد تلك الفترة، عثرت على دفتر ملاحظات يحمل تاريخ 1975 كتبت فيه قائمة بأسماء رهبان في دير غير محدد، لا شيء سوى ذلك. في البداية قرأت كتاب (أورفيلا) عن **سِمات السموم**، الذي كنت قد اشتريته قبل عشرين سنة من كشك كتب على نهر السّين، لمجرّد اتّباع مثل هويسمان (هنالك). وإذ لم يرضني أي من السموم التي يدرجها، فقد سألت صديقاً بيولوجياً أن يقترح عليَّ عقّاراً يمتلك بعض الخواص (مثل إمكانية أن يمتصه الجلد حين يلامسه). مزقتُ رسالة رده فوراً، حيث يقول فيها إنه لم يعرف سماً من شأنه أن يفيدني فيما أرمي إليه: كانت وثيقة يمكن أن تفضي، إذا ما قرأت في سياق آخر، إلى المشنقة.

في البداية كان من المقرر لرهباني أن يواصلوا عيشهم في دير معاصر (وكان في ذهني راهب محقق يقرأ صحيفة الجناح اليساري «البيان» (Il Manifesto)، إذ في إيطاليا حتى

اليسار له هرطقاته، ولكن في كل دير أو دار للرهبنة تبقى تعيش ذكريات لا حصر لها من القرون الوسطى، لذلك بدأت أنقب بين ملفاتي. في النهاية، كنت قروسطياً في حالة سبات (لقد نشرت كتاباً عن جماليات القرون الوسطى[2] عام 1959، ومائة صفحة أخرى حول هذا الموضوع عام 1969، ثم بضعة مقالات متفرقة، وعدت إلى تراث القرون الوسطى عام 1962 عند عملي على جويس، عام 1972 جاءت دراسة مطولة عن **سِفْر الرؤيا** وزخارف الشروح التي قام بها بيتوس الليباني: هكذا حافظت القرون الوسطى على نشاطها). لقد نقبت في قدر مهول من المواد (بطاقات، ملفات، مستنسخات، دفاتر)، تجمعت منذ عام 1952 كان المقصود منها في الأصل تحقيق أهداف أخرى ما زالت غامضة: تاريخ للوحوش، أو تحليل لموسوعات القرون الوسطى، أو نظرية في اللوائح... عند نقطة معينة قلت لنفسي: ما دامت القرون الوسطى خيال ليلي ونهاري، فلم لا أكتب رواية تدور أحداثها في تلك الحقبة؟ وكما قلت في المقابلات، فأنا لا أعرف الحاضر إلا من خلال شاشة التلفزيون، في حين أن لديَّ معرفة مباشرة بالقرون الوسطى. حين كنا نضرم المشاعل على العشب في الريف، كانت زوجتي تتهمني بعدم النظر إلى الشرارات التي تندلع بين الأشجار وتسري على طول أسلاك الكهرباء، وحين قَرَأَت الفصل المخصص للنار، قالت: «إذاً فقد كنت تنظر إلى الشرارات!». أجبتها: «لا، ولكني أعرف كيف كان رهبان العصور الوسطى ينظرون إليها».

قبل عشر سنوات، وفي رسالة من مؤلف إلى ناشر، صحبة تعليقي على تعليق على **سفر الرؤيا** لبيتوس الليباني، اعترفت (لفرانكو ماريا ريتشي):

مهما اخترت من طريقة للنظر إليها، فقد صرت باحثاً من خلال عبور غابات رمزية تسكنها أحاديات القرون والغرافين[3]، ومن خلال مقارنة البناء المستدق والمربع للكاتدرائيات بنصول الضغينة التفسيرية المخفية في الصيغ الرباعية للمختصرات، متجولاً بين «فيكو دي لا سترامي» ومحاور السنستريكيين، منشغلاً بمحادثة دمثة مع رهبان كلونيين مثقفين وأسخياء، تحت إشراف أكويني مكتنز وعقلاني، مفتوناً بـ هُنوريوس أوغستودُنيانس وبجغرافياته الخياليّة التي كانت تفسر في وقت واحد كيف أن المُضاجعة لا تخصّ الطفولة وكيف يمكن الوصول إلى الجزيرة الضائعة، أو كيف يمكن القبض على المُلَيْكة Basilic (حيّة أسطورية) حين لا يزيد سلاحك عن مرآة في الجيب وإيمان لا يتزعزع بكتب الحيوان.

لم يتركني أبداً هذا الذوق وهذا الشغف، حتى ولو أنّي بعد ذلك، ولأسباب أخلاقية ومادية (حيث كونك قروسطياً يعني امتلاك ثروة لا بأس بها، وإمكانيةَ التجول بين المكتبات المتباعدة، مصوراً مخطوطات نادرة الوجود)، سلكتُ طرقاً أخرى. وهكذا بقيت القرون الوسطى إن لم تكن تمثل حرفتي، فهوايتي وإغراءً دائماً لي: حيث أرى تلك الحقبة حيثما يممت وجهي، تكسو بشفافيةٍ همومي اليومية، التي لا تبدو قروسطية، برغم أنها كذلك.

عُطلات مسروقة تحت قناطر أوتون، حيث يكتب الآن الأب غريفو كتيبات عن الشيطان، أغلفتها مُشْربة بالكبريت، ونشوات ريفية في مواسّاك وكونك، وقد بَهَرني شيوخ **سِفْر الرؤيا** أو الشياطين التي تقذف الأرواح الملعونة إلى مراجل تغلي، وفي الوقت نفسه، قراءات منعشة للراهب المتنور بِيد، والراحة العقلية

المنشودة لدى أوكام، لفهم أسرار العلامة Sign، حيث لا يزال سوسير غامضاً. إلى آخر ما هنالك، مع حنين إلى الوطن لا يخبو لـ(Peregrinatio Sancti Brandani) وتدقيقات لتفكيرنا قُمتُ بها على كتاب **كلز** (Kells)، مع عودة إلى بورخيس في (**الكينينغارد الكلتية**) وإلى العلاقات بين السلطة والجماهير المقتنِعة رَاجعتُها في يوميات الأسقف سوجر...



(4)

«رأيت أنثى فاجرة، عارية ومجردة من اللحم، تنخرها ضفادع دنسة، وتمتصّها ثعابين، وهي تجامع وحشاً منتفخ البطن...»

(أدسو دا مالك في **اسم الوردة**، ص44، النص العربي، ص69).

القناع

في الحقيقة لم أقرر أن أروي روايتي عن العصور الوسطى وحسب. بل قررت أن أرويها في العصور الوسطى، وعلى لسان إخباري من تلك الحقبة. كنت راوياً مبتدئاً، وقد تطلعت في الماضي إلى رواة يحتلون الجانب الآخر من المتراس. كنت مذهولاً برواية قصة. شعرت كما يشعر ناقد درامي يعرض نفسه فجأة تحت الأضواء ويجد نفسه مرصوداً من قبل أولئك الذين كانوا حتى لحظتئذٍ شركاءه على مصاف المقاعد.

هل يمكن لأحد أن يقول «كان صباحاً جميلاً في نهاية تشرين» دون أن يحسّ بنفسه كما لو كان سنوبي؟ ولكن لو جعلتُ سنوبي يقولها؟ ماذا لو أن جملة مثل «كان صباحاً جميلاً....» قد قيلت على لسان شخص يمكن أن يقولها، لأنها كانت ممكنة في أيامه، ولم تبلَ بعد؟ قناع: ذلك ما كنت أحتاجه. جلست أقرأ أو أعيد قراءة إخباريي العصور الوسطى، لأكتسب إيقاعهم وبراءتهم. سيتحدّثون هم عوضاً عنّي وسأتحرر من الشكّ، من الشك وليس من أصداء التناص. هكذا أعدت اكتشاف ما كان يعرفه الكتّاب دائماً (وأعادوه على مسامعنا مراراً): تتحدث الكتب دائماً عن كتب أخرى، وتروي كل قصةٍ قصةً كانت قد رويت من قبل. كان هوميروس يعرف ذلك، ويعرفه أيضاً أريوسطو، وكذلك رابليه وسرفانتيس. قصتي إذاً، تستطيع فقط أن تبدأ بالمخطوطة

المكتشفة، وحتى هذا سيكون (بطبيعته) استشهاداً. ولذلك كتبت المقدمة فوراً، واضعاً سردي على مستوى رابع من التأطير، في داخل ثلاث روايات أخرى: أقول إنّ فالّي يقول إن مابيّون قال إن أدسو قال.....

وهكذا تحرّرتُ من كل خوف. وعند هذه النقطة توقفت عن الكتابة لمدة سنة. توقفت لأنني اكتشفت شيئاً آخر كنت أعرفه من قبل (ويعرفه كل شخص)، ولكنني فهمته أكثر أثناء العمل. لقد اكتشفت، تحديداً، أن الرواية مبدئيًّا لا علاقة لها بالكلمات. فكتابة رواية هي قضية كونية، مثل القصة التي يرويها **سِفْر التكوين** (ولا بدّ لنا من اختيار نماذجنا كما يقول وُودي آلن).



(5)

وحش الحفرة التي لا قرار لها، وفوقه الهيكل بقوس الدير.

«يطوف الوحش حول الدير..الوحش العظيم الذي يأتي من البحر...المسيح الدجال....إنه على وشك الظهور، فقد انقضت الألفية، وها نحن ننتظره...»

(أليناردو في **اسم الوردة**، ص157-158، النص العربي، ص195، 197).

الرواية حدثاً كونيّاً

ما أعنيه أنك لكي تروي قصة يجب عليك أولاً أن تشيّد عالماً، وتؤثثه بقدر ما تستطيع حتى أبسط التفصيلات الضئيلة. لو رسمتُ نهراً، وضفّتين، ووضعت على الضفة اليسرى صياداً، وأردتُ أن أمنح هذا الصياد شخصية مغضبة حنقة وسجلاً لدى الشرطة، فها أنّه بإمكاني أن أبدأ الكتابة وأن أترجم بالكلمات ما سيحدث بالضرورة: ماذا يفعل الصياد؟ يصطاد (ومن هنا ستتولد متوالية كاملة من الأفعال الإلزامية إجمالاً). وبعدئذٍ ماذا يحدث؟ إما أن تعلق الأسماك بالصنارة فيمسكها الصياد ويمضي إلى بيته فرحاً: نهاية القصة، أو إذا لم تأتِ سمكة، وما دام الصياد من النمط الحنق، فربما سينتابه الغضب. لعلّه سيكسر عمود صنارته. ليس بالكثير ولكنّه رسمٌ موجز. هناك مثل هندي يقول: «اجلس على ضفة نهر وانتظر، وسرعان ما تأتيك جثة عدوك طافية». وإذا مرّت فعلاً جثّة يحملها التيّار ـ ما دامت هذه الإمكانية موجودة في منطقة تناص مثل النهر؟ يجب أن نضع في حسباننا أيضاً أن عند صيادنا سجلاً لدى الشرطة، هل يريد أن يغامر بخلق المتاعب؟ ماذا سيفعل؟ هل سيهرب ويتظاهر بأنه لم يرَ جثة؟ هل سيشعر بالقلق، لأن هذه الجثة في النهاية جثة رجل كان يكرهه؟ وما دام من النوع الحنق، هل سيعتريه الغيظ لأنه لم يتمكن شخصياً من الأخذ بثأره الذي يتوق إليه؟ كما ترون، ما إن يتمّ تأثيث العالَم المبتكَر قليلاً حتى تتوافر بداية قصة.

وهناك أيضاً بداية أسلوب، لأن صياداً يصطاد السمك لا بدَّ أن يقوم بحركة نهرية بطيئة، يضبطها انتظاره، الذي يجب أن يكون صبوراً ولكنه أيضاً موسوم بنوبات غضبه العارم. المشكلة هي تشييد العالم: أما الكلمات فستأتي تلقائياً عند الممارسة Rem tene, verba sequentur: أمسك بالموضوع وستنهال عليك الكلمات. وأعتقد أن هذا هو عكس ما يحصل في الشعر «Verba tene, res sequentur» أمسك بالكلمات، وسيأتيك الموضوع.

كانت السنة الأولى من عملي على الرواية مكرسة لتشييد العالم: مدونات من جميع الكتب التي يمكن العثور عليها في مكتبة من القرون الوسطى. قوائم بأسماء الأعلام والمعلومات الشخصية عن شخصيات متعددة، استُبْعِدَ عدد منهم فيما بعد عن القصة. بكلمات أخرى، كان عليَّ أن أعرف حتّى الرهبان الذين لن يظهروا في الكتاب. ليس من الضروري للقارئ أن يعرفهم، لكن كان عليَّ أنا أن أعرفهم. من قال ذات مرة إن السرد يُنافس مصالح الحالة المدنيّة. لعلّه يجب أن يُنافس أيضاً مصالح التخطيط العمراني. لذلك أجريت تحقيقات هندسيّة مطولة، دارساً الصور الفوتوغرافية، ومخططات السقوف في موسوعات الهندسة المعماريّة، بغية التوصل إلى رسم هندسي للدير، والمسافات، وحتى عدد العتبات في السلالم اللولبية. قال لي المخرج ماركو فيريري ذات مرة إن حِواراتي سينماتوغرافيّة لأنّها تدوم الوقت المناسب. وهذا ما حصل فعلاً. حين كان اثنان من شخصياتي يتحدثان وهما يتمشيان من قاعة الأكل في الدير إلى الرواق، كنت أكتب وأمامي الرّسم البياني، وحين يصلان إلى مقصدهما، كانا يكفان عن الكلام.

من الضروري خلق القيود من أجل الابتكار بحرية. في الشعر قد يفرض القيدَ الوزنُ أو التفعيلة أو القافية، وهو ما يسمى

بـ «النظم بما يتوافق مع الأذن» (انظر: تشارلز أولسن: **النظم الإسقاطي، شعر نيويورك** 3، 1950). في القصص، يوفر العالم المحيط هذا القيد. ولا علاقة لهذا بالواقعية (حتى لو كان يفسر الواقعية أيضاً). يمكن تشييد عالم غير واقعي بالتمام والكمال، تطير فيه الحمير، وتستعاد فيه الأميرات إلى الحياة بقبلة، لكن هذا العالم الممكن على نحو خالص وغير الواقعي تماماً، يجب أن يوجد بحسب بنى يتم تحديدها منذ البداية (يجب أن نعرف ما إذا كان عالماً يمكن فيه استعادة أميرة إلى الحياة بقبلة من أمير وحسب أم أيضاً بقبلة ساحرة، وما إذا كانت قبلة الأميرة تحوّل الضفادع إلى أمراء فقط أم أنها أيضاً تحولهم إلى قنافذ على سبيل المثال).

كان التاريخ أحد عناصر عالمي، ولهذا قرأت وأعدتُ قراءة عدد كبير من الأخبار التاريخية للقرون الوسطى، وحين كنت أقرأها، أدركتُ أن على الرواية أن تنطوي على أشياء لم تخطر ببالي في البداية، مثل الحديث عن الفقر وعداوة محاكم التفتيش للفرانشسكان.

على سبيل المثال، لماذا يوجد فرانشسكاني من القرن الرابع عشر في كتابي؟ لو أردت كتابة قصة من القرون الوسطى، لكنت أجريتها في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر، لأني أعرفهما معرفة أفضل من القرن الرابع عشر. لكني كنت بحاجة إلى مفتش، إنكليزي إن أمكن (استشهاد تناصّي)، له موهبة ملاحظة كبرى وحساسية مميزة في تأويل الأدلة. ولا تتوفر هذه الخواص إلا لدى الفرانشسكانيين، بعد عصر روجر بيكون، أضف إلى ذلك أننا نجد نظرية مكتملة في العلامات لدى الأوكاميين فقط: أو بالأحرى لقد وجدت من قبل، لكن إما أن تأويل العلامات كان فيها حينئذٍ من طبيعة رمزية، أو أنه يحاول أن يقرأ في العلامات الأفكار

والمتصوّرات الشاملة. ولدى بيكون وأوكام فقط كانت العلامات تُستعمل لاكتساب معرفة بالأفراد. لذلك كان ينبغي لي أن أكتب القصة في سياق القرن الرابع عشر، مما زاد في إثارتي، لأنني لاَ أتحرّك بسهولة في تلك الفترة. وقد نتج عن ذلك مزيد من القراءة، واكتشاف أن فرانشسكانيًّا مِن القرن الرابع عشر، حتى لو كان إنكليزياً، لا يستطيع تجاهل المجادلة حولَ الفقر، ولاسيما حين يكون صديقاً أو تابعاً أو على معرفة بأوكام. (يجب أن أضيف أن المفتش في البداية كان من المفترض أن يكون أوكام نفسه، لكنني أقلعت عن هذه الفكرة، لأنني كنتُ أشعُر نحو شخصه بشيء من النّفور).

ولكن لماذا يحدث كل شيء في نهاية تشرين الثاني/نوفمبر 1327؟ لأنه مع كانون الأول/ديسمبر وصل ميكيلي دَا تشيزينا إلى أفينيون. (هذا ما أعنيه بتأثيث عالم في رواية تاريخية: بعض العناصر، مثل عدد العتبات، يمكن أن يحدده المؤلف، لكن عناصر أخرى، مثل تحركات ميكيلي، تعتمد على العالم الواقعي، الذي هو في هذا النوع من الروايات يحصل أن يتطابق مع العالم الممكن للقصة).

لكن تشرين الثاني مبكر جداً. كنت أيضاً بحاجة إلى خنزير ذبيح. لماذا؟ الجواب بسيط: حتى يمكن غمر الجثة ورأسها إلى الأسفل في كوز دم كبير. ولماذا احتجت إلى ذلك؟ لأن النشيد الثاني من **سِفْر الرؤيا** يقول....وليس في وسعي تغيير سفر الرؤيا، فقد كان جزءاً من هذا العالم. ثمّ، فإنّ الخنازير (وقد تحققت من ذلك بنفسي) لا تُذبح إلا حين يكون الطقس بارداً، وربما كان تشرين الثاني شهراً مبكراً جداً. إلاّ إذا وضعتُ الدير في الجبال، حيث تتوافر الثلوج. وما عدا هذا، فإن قصتي يُمكن أن تدور في السّهول، في بومباسا، أو في كونك.

إذاً، يروي لنا العالم المشيد كيف يجب أن تتوالى القصة.
يسألني كثير من الناس: لماذا توحي شخصية يورج، من حيث اسمه، ببورخيس؟ ولماذا بورخيس شرير جداً؟ لكني لا أستطيع الإجابة. لقد أردت رجلاً أعمى يحرس مكتبة (وبدت لي هذه فكرة سردية جيدة)، ومكتبة زائدة رجلاً أعمى تساوي بورخيس، لأن الثمن يجب سداده[4]. أضف إلى ذلك أن **سِفْر الرؤيا** كان قد أثر على القرون الوسطى بأسرها من خلال الشروح والتعليقات الإسبانية. لكن حين وضعت يورج في مكتبة لم أكن أعرف حتى حينئذٍ أنه المجرم. وقد يصح القول إنه تصرف بطريقته كما يشاء. ولا يجب الاعتقاد أن هذا موقف «مثالي»، وكأنني أقول إن الشخصيات لها حياتها المستقلة، وإن المؤلف يجعلها، بنوع من النشوة، تتصرف وكأنها توجهه هو. هذا النوع من الهراء ينتمي إلى الكلام النظري. الحقيقة أن الشخصيات ملزمة بأن تتصرف وفقاً لقوانين العالم الذي تعيش فيه. بكلمات أخرى، الراوي أسير ما يطرحه من مقدمات.

قصة جميلة أخرى كانت قصة المتاهة. جميع المتاهات التي سمعت عنها ـ وكانت بين يديَّ دراسة سنتاركنجيلي الممتازة ـ كانت متاهات خارجية، وهي معقدة إلى حد كبير وتعج باللف والدوران، لكني كنت بحاجة إلى متاهة داخلية (هل سبق لك أن رأيت مكتبة في الهواء الطلق؟)، وإذا كانت معقدة بالغة التعقيد وذات ممرات وغرف داخلية متعددة، فلن يدور فيها هواء كافٍ، بينما كان دوران الهواء ضرورياً لإشعال النار في المكتبة (لقد كان هذا، أي كون الصرح يجب أن يشتعل في النهاية، واضحاً نصب عيني، ولكن لأسباب تاريخية ـ كونية: ففي العصور الوسطى، كانت تشتعل الكاتدرائيات والأديرة اشتعال الزيت.

وتخيُّل قصة قرون وسطى من دون حرائق كتخيل فيلم عن الحرب العالمية الثانية تدور وقائعه في المحيط الهادي من دون طائرة قاذفة تهوي وسط النيران)، ولذلك عملتُ لمدة شهرين أو ثلاثة على تشييد متاهة مناسبة وختمتها بإضافة بعض الكوى لأتأكد تأكداً مطلقاً من وجود هواءٍ كافٍ.

من المتكلم؟

واجهتُ مشاكل كثيرة، أردت مكاناً مغلقاً أو عالماً مسجوناً، وبغية إحكام إغلاقه بدت لي فكرة جيدة: أن أقدِّمَ بالإضافة إلى وحدة المكان وحدةَ الزمان أيضاً (طالما أن وحدة الفعل موضع شك). لذا اخترتُ ديراً بندكتيًّا تتنظّم فيه الحياة حسب الصلوات اليوميّة (لعلَّ **عوليس** كان نموذجاً لاشعورياً، لأن بنيته محددة تحديداً ثابتاً بساعات اليوم، أما النموذج الآخر فكان **الجبل السحري**، بموقعه الجبلي الاستشفائي الذي يمكن أن تحدث فيه محادثات كثيرة).

مثّلت المحاورات والأحاديث مشاكل متعددة بالنسبة لي، لكنني حَلَلْتُها أثناء الكتابة. هناك موضوعة نوقشت مناقشة ضئيلة في نظريات السرد، وهي موضوعة **توزيع الأدوار**، أي الوسائل التي يوزّع بها الراوي الحوارَ بين شخصيات الرواية. انظر إلى الفروق بين هذه الصيغ الخمس المتبادلة:

1. «كيف حالك؟»

«لا بأس. وأنت؟».

2. قال جون: «كيف حالك؟»

قال بيتر: «لا بأس. وأنت؟».

3. «كيف حالك؟»، قال جون

أجاب بيتر في الحال: «لا بأس. وأنت؟».

4. «كيف حالك؟» تساءل جون منشغلاً

«لا بأس. وأنت؟» قاقا بيتر.

5. قال جون: «كيف حالك؟»

«لا بأس»، أجاب بيتر بصوت خفيض وبابتسامة ملغزة، وأضاف: «وأنت؟».

في جميع هذه الحالات، باستثناء الحالتين الأوليين، نرى المؤلف يتدخل في القصة، فارضاً على الشخصيات وجهة نظره، وهو يتدخل بالإفضاء بتعليق شخصي، لكي يكشف كيف يمكن تأويل كلمات المتكلمين انفعالياً. ولكن هل حقاً يغيب هذا القصد عن المثالين الأولين الخالصين كما هو واضح؟ وهل القارئ أكثر حرية في هاتين الحالتين الخالصتين، حيث يمكن أن يخضع لحيلة انفعالية دون أن يعي بها (تذكروا الحياد الواضح في حوار همنغواي)، أم هل هو أكثر حرية في الحالات الأخرى، حيث يعرف في الأقل اللعبة التي يمارسها المؤلف؟

إنها مشكلة أسلوب، مشكلة أيديولوجيا، مشكلة «شعر»، مثل اختيار قافية داخلية أو جناس أو مدخل لمقطع. لا بدَّ من إيجاد تماسك معين. في حالتي، ربما كانت المشكلة أيسر، لأن جميع الحوارات منقولة على لسان أدسو، ومن الواضح أن أدسو يفرض وجهة نظره على السرد برمته.

لكن الحوار خلق لي مشكلة أخرى: إلى أي حد يمكنه أن

يكون من القرون الوسطى؟ بكلمات أخرى، حين كنت أكتب الكتاب، أدركتُ أنه يتخذ بنية عمل أوبرالي، ذي مقاطع غنائية طويلة، وأنغام متروية. الأنغام (وصف الباب الكبير على سبيل المثال) كانت تحاكي البلاغة الرزينة للقرون الوسطى، ولا نشكو من ندرة النماذج على ذلك. أما الحوار؟ في نقطة معينة، كنت أخشى أن يبدو كحوار أغاثا كريستي، بينما الأنغام سوجر أو القديس برنارد. أعدت قراءة روايات القرون الوسطى، أي الملاحم الفروسية، فأدركتُ أنني، وإن كان ببعض الحريّة، كنت أتّبع استعمالاً شعريًا وسرديًّا ليس بمجهول عند أهل القرون الوسطى. لكن المشكلة التي عذبتني لفترة طويلة هي أنني لم أزل غير متأكد من أنني تمكنت من حل تلك التغيرات في السجل بين المقاطع الغنائية والأنغام الموسيقية الملازمة لها.

مشكلة أخرى، ألا وهي تركيب الأصوات، أو بالأحرى وجهات النظر السردية. كنت أدرك أنني أنا أروي قصة تجري على لسان شخص آخر، وقد أعلنت في المدخل أن كلمات هذا الشخص تمت تصفيتها من خلال وجهَتَيْ نظر سرديتين أخريين في الأقل، وجهة نظر مابيّون ووجهة نظر رئيس الدير فالي، بالرغم من أنهما يفترض أن يكونا قد انكبا على النص كفقهاء لغة وحسب (ولكن من يصدق ذلك؟). ظهرت المشكلة مرة أخرى، مع ذلك، في داخل قصّ أدسو المروي بضمير المتكلم. يروي أدسو وهو في سن الثمانين ما شاهده حين كان في الثامنة عشرة. من المتكلم إذاً: أدسو ذو الثماني عشرة أم أدسو ذو الثمانين سنة؟ واضح أنهما معاً، وهذا شيء متعمد. كانت الحيلة تكمن في جعل أدسو العجوز الحاضر باستمرار، وهو يمعن النظر فيما يتذكر أنه شاهده وأحسَّ به، بوصفه أدسو الشاب. كان نموذجي على هذا

(لم أُعِدْ قراءة الكتاب، واكتفيت بالذكريات البعيدة) هو سيرينوس زايتبلوم Zeitblpm في **الدكتور فاوستوس**. أغرتني هذه المضاعفة الصريحة وأثارتني إلى حد كبير. وإذا ما عدنا إلى ما قلته سابقاً عن القناع، لأنني أيضاً عند مضاعفتي أدسو كنت أضاعف معه سلسلة الفجوات والحجب التي تفصل بيني كشخصية حياتية - أي كمؤلف راوٍ، الراوي الذي يروي بضمير المتكلم - وبين الشخصيات المروية، بمن فيها الصوت السردي. تزايد لديَّ الشعور بالتدرع والحماية، فاستحضرت لديَّ التجربة بأسرها (أعني فيزياوياً، بوضوح كعكة المادلين المغمسة في الشاي الأخضر) بعض الألعاب الطفولية تحت البطانيات كنت أتظاهر فيها بأنني داخل غوّاصة وأرسل منها رسائل إلى أختي، حيث كنا معاً منقطعي الصلة بالعالم الخارجي وأحراراً تماماً في السفر مثل زوج من السفن البالية التي تشقّ سطوح البحار الصامتة.

كان أدسو مهماً جداً بالنسبة إليَّ، منذ البداية أردت أن أروي القصة الكاملة (بغموض أسرارها وأحداثها السياسية واللاهوتية وضروب إبهامها) من خلال صوت شخص ما يجرّب الأحداث ويعيشها ويدوّنها جميعاً تدويناً مخلصاً إخلاص تصوير مراهق، ولكنه لا يفهمها (ولن يفهمها تماماً حتى حين يشيخ، ما دام يختار حينئذٍ الهرب إلى العدم السماوي، الذي لم يكن ما علّمه إياه أستاذه)، لجعل كلّ شيء يُفهَمُ من خلال كلمات شخص لا يفهم شيئاً.

عند قراءة المراجعات، أُدْرِكُ أن هذا الجانب من الرواية لم يستثر قراءها المثقفين كثيراً، أو على أية حال لأقل: لم يفطن له إلا القلة. لكنني أتساءل الآن ما إذا لم يكن هذا الجانب واحداً من الملامح التي جعلت الرواية مقروءة من قبل قراء فطريين، فقد

امتزجوا وتماهوا ببراءة الراوي، وشعروا بطهر الذمة حتى وإن لم يفهموا شيئاً، لقد أعدت لهم خشيتهم ورعدتهم بوجه الجنس، واللغات المجهولة، ومصاعب الفكر، وغموض الحياة السياسية.... لقد فهمتُ هذه الأشياء الآن بعد أن انتهيت منها après coup، لكنني ربما كنت حينئذٍ أنقل لأدسو كثيراً من مخاوف مراهقتي، بالتأكيد بخفقان قلبه المدلَّه (ولكن دائماً مع الاطمئنان إلى أنني أستطيع أن أتصرف من خلال شخص آخر، وفي الحقيقة، لا يجرب أدسو ضروب معاناته مع الحب إلا من خلال الكلمات التي كان يناقش بها دكاترة الكنيسة قضايا الحب). فالفن هرب من الانفعال الشخصي، كما تعلمت من جويس وإليوت معاً.

كان الصراع مع الانفعال عسيراً. كتبت صلاة جميلة، صيغت على غرار **شكوى من الطبيعة** لألانوس دي إنسوليس، لكي يطلقها غوليالمو في لحظة حاسمة. ثم أدركتُ أن على كلينا أن يتغلب على الانفعال، أنا كمؤلف وهو كشخصية. كمؤلف يجب ألا أستسلم، لأسباب الشعرية، وهو كشخصية، لأنه مصنوع من طبيعة مختلفة، وكانت انفعالاته جميعاً عقلانية أو مقموعة، ولذلك مزقت الورقة. بعد أن قرأت صديقة لي الكتاب، قالت لي: «اعتراضي الوحيد أن غوليالمو لم يستشعر وخز الشفقة». أرسلت هذه الملاحظة لصديق فقال: «هذا صحيح. ذلك هو أسلوب شفقته». ربما كان الأمر كذلك. فليكن هكذا إذاً.

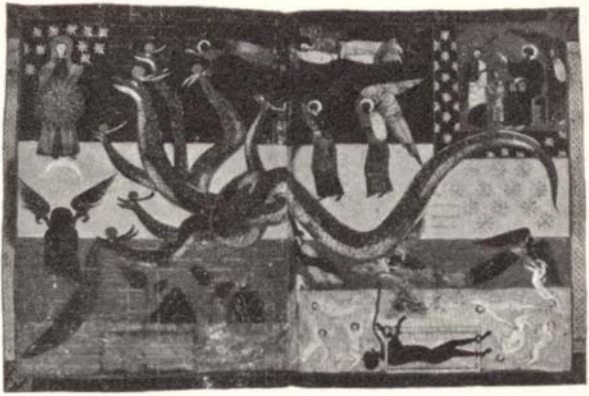
التعريض

كان أدسو مفيداً أيضاً لحلّ مسألة أخرى. كان بوسعي أن أجعل القصة تجري في عصور وسطى، حيث كان كل شخص يعرف ما كان يجري الحديث عنه، كما في قصة معاصرة، إذا قالت فيها إحدى الشخصيات إن الكنيسة قد لا تحبذ طلاقه، فليس من الضروري أن نفسر ما هي الكنيسة ولماذا لا تحبذ الطلاق. ولكن في رواية تاريخية لا يمكن إجراء هذا، لأن هدف السرد هو أيضاً أن يوضح لنا، معشرَ المعاصرين، ما حدث حينئذٍ وكيف كان ما حدث يؤثر علينا أيضاً.

ومن هنا تأتي خطورة ما يمكن أن أسميه بالسالغرية[5]. حين تهرب الشخصيات في مغامرات إميليو سالغري، وتخترق الغابة، يتبعها الأعداء، وتتعثر بشجرة الباوباب. يعلق الراوي رواية الفعل ليقدم لنا درساً عن الحياة النباتية للباوباب. الآن أصبح ذلك محرماً، جميلاً، كعيوب من أحببناهم، ولكن لا يجب القيام به.

أعدتُ كتابة مئات الصفحات لتحاشي هذا النوع من السقوط، لكني لا أتذكر أنني أدركت كيف تمكنت من حل المشكلة، لقد أصبحت على وعي بها لاحقاً بعد سنتين من ذلك فقط، حين كنت أحاول أن أتصور لماذا قرأ الكتاب أناس ما كانوا ليحبوا هذه الكتب «المثقفة» أبداً. يقوم أسلوب أدسو السردي على تلك الوسيلة

البلاغية التي تسمّى بالتعريض، أو تجاهل العارف (paralepsis)، أو المرور مر الكرام. وها هو مثال من أزمنة تيودور: «لا أقول إنك تلقيت رشاوى من زملائك، فلست أشغل نفسي بمثل هذه السفاسف...». بعبارة أخرى، يدعي المتكلم أنه لن يتحدث عن شيء ما يدركه الجميع تماماً، ولكنه حين يقول ذلك يتحدث عن ذلك الشيء. إجمالاً هذه هي الطريقة التي يذكر بها أدسو الناس والأحداث من حيث هم معروفون تماماً لكنه يبقى يتحدث عنهم. وما دام هؤلاء الناس وتلك الأحداث غير معروفين بالنسبة لقارئ أدسو، ذلك الألماني في نهاية القرن، وما دامت الأحداث قد جرت في إيطاليا في بداية القرن، فإن أدسو لا يتردّد في الحديث عنها، وبنبرة تعليمية، لأن تلك النبرة كانت أسلوب إخباريي القرون الوسطى، المتلهفين لتقديم افكار موسوعية في كل مرة يرد فيها ذكر شيء ما. وحين قرأتْ صديقة (ليست هي نفسها المذكورة سابقاً) المخطوطة، أخبرتني بأنها استغربت للنبرة الصحفية في القصة، التي لم تكن نبرة رواية بل نبرة مقالة صحفية. في البداية تضايقتُ، ثم أدركت بعدئذٍ ما فَطِنَتْ إليه على غير دراية منها. هذه هي الطريقة التي يروي بها إخباريو تلك القرون الأشياء. وإذا كان الإيطاليون ما زالوا يستخدمون كلمة إخباريات (cronaca) لإطلاقها على صفحة الأخبار المحلية، فذلك لأن الأخبار استمرت كتابتها طوال القرون.



(6)

«على الطاولة، قرب المبخرة، كان يوجد كتاب مفتوح ذو ألوان زاهية. اقتربت ولمحت على الصفحة أربعة شرائط بألوان مختلفة: أصفر وزنجباري وفيروزي وكستنائي. كانت تمثل وحشاً فظيع المرأى، تنيناً هائلاً ذا عشرة رؤوس، يجذب بذنبه نجوم السماء ويقذفها على الأرض. وفجأة رأيت التنين يتعدد...»

(أدسو دا مالك في اسم **الوردة**، ص174، النص العربي، ص215).

النَّفَس

لكن هناك سبباً آخر لتضمين تلك الفقرات التعليمية الطويلة. بعد قراءة المخطوطة، اقترح عليَّ أصدقائي الناشرون أن أتخفف من الصفحات المائة الأولى، التي وجدوها عسيرة وتحتاج إلى كثير من الصبر. ودون أن أعيد التفكير رفضتُ، إذ، كما أصررتُ، لو أراد أحد أن يدخل إلى الدير، ويعيش فيه سبعة أيام، فعليه أن يقبل نسق الدير. وإذا لم يتمكن فلن يتدبر أبداً قراءة الكتاب كاملاً. لذلك فتلك الصفحات المائة الأولى هي أشبه بكفارة أو تدريب، وإذا لم يحببها المرء فالأمرُ أمره وسيبقى عند سفح التل.

الدخول إلى الرواية أشبه بتسلق الجبال: عليك أن تتَّخذ نفَساً وتضبطه على وقع الخطى، وإلا فالأَوْلى أن تتوقف عن الصعود. ويصحّ الشيء نفسه على الشعر. انظر كيف تتحوّل القصائد إلى شيء لا يطاق حين يلقيها ممثلون يريدون «تأويلها»، متجاهلين فيها الوزن الشعري، مسرعين من مقطع إلى آخر كأنما يلقون خطبة نثرية، مهتمين بالمحتوى غير حافلين بالإيقاع. لكي تقرأ قصيدة كلاسيكية مقفّاة، عليك أن تتبنى الإيقاع الغنائي الذي أراده الشاعر، ومن الأفضل أن تنشد شعر دانتي كما لو كتب ليكون تنويمة للأطفال الصغار، على أن تتابع معانيه وحسب إلى حد استبعاد كل ما سواها.

في السرد، يُستَمدُ وقع التنفس لا من الجُمَل، بل من وحدات أكبر، من مقاطع الأحداث. تتنفس بعض الروايات تنفس الغزلان، وبعضها كالحيتان أو الفيلة. ولا يكمن التناغم في طول النفس، بل في انتظامه. ولو حصل عند نقطة ما (على أن ذلك لا ينبغي أن يحدث تكراراً) أن انقطع النفس، وتوقف الفصل (أو المتوالية السردية) قبل أن يُستردَ تماماً، فإن هذا الانقطاع يمكن أن يلعب دوراً مهماً في اقتصاد القصة: إذ يمكن أن يشير إلى نقطة تحوّل، أو تطوّر مفاجئ. هذا في الأقل ما نجده لدى الكتّاب الكبار. الرواية العظيمة هي الرواية التي يعرف فيها المؤلف دائماً متى تتسارع خطاه ومتى يستعمل الكوابح، وكيف يمسك بالفاصل ضمن إيقاع أساس يبقى ثابتاً. في الموسيقى هناك شيء اسمه الوقع المسروق (rubato)[6]. لكن لو سرقتَ أكثر مما ينبغي فستنتهي نهايةَ المؤدين الرديئين الذين يعتقدون أن الوقع المسروق المبالغ فيه هو كل ما تحتاجه لتعزف شوبان. لا أتحدث عن الكيفية التي حللتُ بها مشاكلي، بل عن الكيفية التي أثرتها بها. وإذا كان من اللازم أن أقول إنني أثرتها شعورياً، فسأكون قد كذبت. هناك فكر تأليفي يفكر حتى في إيقاع الأصابع وهي تنقر على مفاتيح الطابعة.

أودّ أن أقدّم مثالاً على الكيفية التي يكون بها السّرد مثل التفكير من خلال الأصابع. من الواضح أن مشهد مطارحة الحب في المطبخ يتشكل بالكامل على أساس اقتباسات من نصوص دينية، بدءاً من نشيد الأنشاد [الكتاب المقدس] إلى القديس برنار وجان دي فيكامب، أو القدّيسة هيلديغاردا دي بينغن. وقد أدرك ذلك حتى قراء لا عهد لهم بتصوف القرون الوسطى، ولكن لهم آذان. لكن الآن، لو جاء أحد وسألني عن مصدر هذه الاقتباسات، وأين ينتهي اقتباس ويبدأ آخر، لما استطعت الإجابة.

في الواقع كانت لديَّ العشرات تلو العشرات من الجُذاذات المحمّلة بجميع أنواع النصوص، أحياناً صفحات من كتب، وصور مستنسخة لا حصر لها، أكثر بكثير مما استخدمته. لكن حين كتبت المشهد، كتبته كله في جلسة واحدة (صقلته فيما بعد، وكأنني أريد التمويه عليه بمسحة توحيد أخيرة، حتى لا يتبين التلفيق). لذلك حين كنت أكتب كانت جميع النصوص تتراقص أمام عينيَّ وتتدافع على غير نظام، فكانت عيني تقع أولاً على هذا ثم على ذاك، وما إن كنت أنقل فقرة حتى أربطها مباشرة بأخرى. في المسوَّدة الأولى، كتبت هذا الفصل بسرعة أعلى من جميع الفصول، وأدركت بعد ذلك أنني كنت أحاول اللحاق بأصابعي بالإيقاع الذي طارح به أدسو الحب، ولذلك لم أتوقف لاختيار الاقتباس الأقوى. ما جعل الاقتباس قوياً في تلك النقطة كان الوقع الذي اهتممت به. لقد رفضت بعيني تلك الاقتباسات التي كان من شأنها إيقاف إيقاع أصابعي. لا أستطيع القول إن كتابة الحدث استغرقت من الطول ما استغرقه الحدث نفسه (إذ هناك أزمنة تبقى فيها مطارحة الغرام زمناً أطول)، لكنني حاولت أن أقصّر بقدر الإمكان الاختلاف بين دوام المشهد ودوام الكتابة. وأنا لا أقول «الكتابة»، بمعناها لدى رولان بارت، بل بمعناها الطباعي. أعني الكتابة بوصفها فعلاً فيزياوياً، مادياً، وأنا أتحدث عن إيقاعات الجسد، لا عن انفعالاته. لقد تحقق الانفعال كاملاً، بعد أن تصفّى، عندما قرّرتُ جَمع النشوة الجنسية بالنشوة الصوفية، وفي اللحظة التي قرأت فيها أولاً ثمّ اخترت النصوص التي يجب استعمالها. بعد ذلك، لم يعد هناك انفعال: كان أدسو يطارح الحب ولست أنا، كان عليَّ أن أترجم انفعاله إلى حركات عيون وأصابع، وكأنّني قررت رواية قصة حب بالعزف على الطبلة.



(7)

نفخ الملاك الثاني في البوق، فاشتعلت النار في جبل عظيم، وتهاوى في البحر: فصار ثلث البحر دماً....

«ألم يمت الشاب الثاني في بحر من الدم؟ حذار من البوق الثالث!»

(أليناردو، في **اسم الوردة**، ص159، النص العربي، ص197–198).

تشكيل القارئ

الإيقاع، النَّفس، الكفارة.... بالنسبة لمن؟ لي؟ لا، بالتأكيد، لا. بل للقارئ. حين تكتب فإنك تفكر في قارئ، تماماً كالرسام الذي يرسم وهو يفكر في المُشاهد الذي ينظر إلى اللوحة. بعد أن يقوم الرسام بضربة فرشاة، يتراجع خطوتين أو ثلاث خُطَى إلى الوراء ويدرس الأثر: أي ينظر إلى اللّوحة مثلما ينظر إليها المُشاهد، تحت إضاءة مناسبة، حين تُعلَّق على جدار. حين ينتهي العمل، يقوم حوار بين النص وقرّائه (المؤلف مستبعد من هذا الحوار). حين يكون العمل قيد الإنجاز، يتضاعف الحوار: هناك حوار بين هذا النص وجميع النصوص الأخرى المكتوبة سابقاً (فالكتب تُصنع من كتب أخرى فقط وحول كتب أخرى)، وهناك حوار آخر بين المؤلف وقارئه النموذجي. لقد نظّرتُ لذلك في أعمال أخرى، مثل **القارئ في الحكاية**، وقبل ذلك، في **العمل المفتوح**، ولم أكن مبتكر هذه الفكرة.

ربما يكتب المؤلف وهو يفكر في جمهور تجريبي مثلما كان يفعل مؤسسو الرواية الحديثة ـ ريتشاردسن، وفيلدنغ، وديفو ـ الذين كانوا يكتبون للتجار وزوجاتهم. لكن جويس كتب أيضاً لجمهور معين، متخيلاً قارئاً مثالياً يعتريه أرق مثالي. في كلتا الحالتين، وسواء اعتقد الكاتب أنه يكتب لجمهور ينتظر أمام الباب وبيده النقود، أو أراد أن يكتب لقارئ مستقبليّ، فإن الكتابة تظل

تعني تشكيل قارئ نموذجي خاص من خلال النص.

ماذا يعني تخيل قارئ قادر على التغلّب على كفارة الصفحات المائة الأولى؟ يعني على وجه التحديد، أن كتابة مائة صفحة إنما ترمي إلى تشكيل قارئ مناسب لما سيأتي لاحقاً بعدها من صفحات.

هل يوجد كاتب يكتب للأجيال القادمة فقط؟ لا، حتى لو قال هو نفسه ذلك، لأنه ما دام ليس بنوستراداموس، فإنه لن يعرف الأجيال القادمة إلا من خلال النموذج الذي يعرفه عن معاصريه. هل هناك كاتب يكتب لحفنة من القراء وحسب؟ نعم، إذا كنت تعني بذلك أن القارئ النموذجي الذي تصوّره لا يُمكن أن يُمثّل الأغلبيّة. ولكن حتّى في هذه الحالة يكتب الكاتب وبداخله أمل، أحياناً غير خاف، أن كتابه سوف يخلق، وبأعداد كبيرة، أمثلة جديدة متعدّدة من هذا القارئ المنشود والمصنوع بمثل هذا الإتقان الحِرفي، والذي يفْترضه النّص ويشجّع عليه.

إذا كان هناك اختلاف، فهو يكمن بين النص الذي يسعى إلى إنتاج قارئ جديد والنص الذي يحاول أن يتلاءم مع رغبات قارئ الشارع العادي. في الحالة الثانية لدينا كتاب مكتوب ومتشكل وفقاً لصيغة إنتاج واسع مؤثّر: أي أن المؤلف يقوم بنوع من تحليل السوق، ويتكيّف معه.

وكونه يعمل حسب صيغ فذلك يظهر مع طول الزّمن، حين تُحلّل مختلف الروايات التي ألّفها فتجد أنّه، مع تغيير أسماء الشخصيّات والأماكن والملامح، يروي القصّة نفسها، تلك التي يريدها الجمهور.

أما إذا خطط الكاتب لشيء جديد، وتصور نوعاً مختلفاً من

القراء، فهو لا يريد أن يكون محلّلاً للسوق التجارية، أو ملبّياً للمطالب التي تعبر عنها، بل أن يكون فيلسوفاً، يستشفّ بالحدس مشاغل روح العصر (Zeitgeist). إنه يريد أن يكشف لجمهوره ما يجب أن يبتغي، حتى دون أن يدري. إنّه يريد أن يكشف القارئ لنفسه.

لو أراد مانزوني أن يلبّي رغبات جمهوره، لوجَد صيغة جاهزة: هي الرواية التاريخية في إطار القرون الوسطى، مع شخصيات لامعة كما في المأساة الإغريقية، ملوك وأميرات (أليس هذا ما فعله في **أدالكي** (*Adelchi*)؟)، عواطف عظيمة ونبيلة، ومعارك بطولية، وتغنٍّ بالأمجاد الإيطالية في الحقبة التي كانت فيها إيطاليا أرض الأقوياء. أليس هذا ما قام به قبله وفي عصره ومن بعده عدد كبير من الروائيين التاريخيين، التعيسيِّي الحظ مثل دَازيليو المُحترف، وغويرّاتسي الغرينيّ المُلتهب، وكانتو المستحيلة قراءته؟

لكن ما الذي فعله مانزوني بدلاً من ذلك؟ اختار القرن السابع عشر، حقبة العبودية والشخصيات المتواضعة، والفارس الوحيد ليس سوى وغد. ولا يروي مانزوني معارك ونِزالات، بل ويثقل نصّه بالوثائق والبيانات... والناس تحبه، الجميع يحبونه، متعلمين وجهلاء، كباراً وصغاراً، ورعين أو خارجين على الكنيسة، لأنه أحس أنّ قراء عصره كانوا يحتاجون إلى ذلك دون أن يدروا ودون أن يطلبوه، وبرغم أنهم لم يعتقدوا أنه كان مناسباً للاستهلاك. ما أشقّ الجَهْد الذي بذله في العمل، بالمطرقة والمنشار، والمسحاج، والقاموس، لكي يجعل نتاجه سائغاً. كلّ هذا لإكراه القراء التجريبيّين على التحول إلى القارئ النموذجي الذي تصوّره.

لم يكتب مانزوني لإمتاع الجمهور كما هو، بل ليخلق جمهوراً لا يُمكنه إلاّ أن يحبّ روايته، والويل له إن لم يُعجب بها. انظر كيف يتحدّث بهدوء ورياء معاً عن قرّائه «الخمسة والعشرين». كان يريد أن يقول خمسة وعشرين مليوناً.

أيّ قارئ نموذجي أردتُ حين كنت أكتب؟ قارئاً متواطئاً يدخل في اللّعبة. لقد أردت أن أنغمس في القرون الوسطى تماماً، وأعيش في القرون الوسطى وكأنها حقبتي (والعكس بالعكس). ولكني في الوقت نفسه، أردت، بكل ما لديَّ من قوة، أن ترتسم صورة قارئ يصبح بعد مُهلة التلقين فريستي، أو بالأحرى فريسة النص، وأن يفكر في أنه لا يريد شيئاً سوى ما يقدّمه له النص. المقصود من النص أن يكون مجرد تجربة تَحَوُّل لقارئه. تعتقد أنك تريد قصّة جنس وجرائم، حيث يُكتشف الطرف المجرم في النهاية، كل ذلك مع شيء من الإثارة والحركة، ولكنك في الوقت نفسه تشعر بالخجل لقبول مزبلة بالية الطراز تتكوّن من الأموات الأحياء، والأديرة الكابوسية، والتوابيت السود. حسناً، إذن سأعطيك كثيراً من اللاتينيّة وقليلاً من الشخصيّات النسائية، مع قَدْر كبير من اللاهوت، وجرار من الدم، كما في الغران غينيول، لأجعلك تقول: «لكن هذا كله زائف، وأرفض أن أقبله». وعند هذه النقطة ستكون ملكي، وستشعر بالرعدة أمام قدرة اللّه العظيمة، التي تعبث بنظام الكون. ثم إذا كنت طيّباً، سوف تدرك كيف أغويتك حتى سُقْتُك إلى هذا الفخ، لأنني كنت حقاً أرويه لك في كل خطوة، وقد كنت حذّرتك بأنني أجرُّك نحو خطيئتك المميتة: غير أن الجميل في المواثيق مع الشيطان أنك حين توقّعها، فأنت تعي شروطها تماماً. وإلا، فلماذا يكون جزاؤك جهنم؟

وما دمت أردت لك أن تشعر بمتعة الشيء الذي يخيفنا ـ وهو تحديداً الرجفة الميتافيزيقية ـ فإن عليَّ أن أختار (من بين الحبكات النموذجية) أكثرها ميتافيزيقيّةً وفلسفيّةً، ألا وهي الرواية البوليسية.



(8)

«نفخ الملاك الخامس في البوق، فانطلق من الحفرة التي لا قرار لها وحش، وكان شكل الوحش مثل خيول اندفعت للتقاتل...ولها ذيول تشبه العقارب، وكان في ذيولها إبر. في مستطاعها أن تؤلم الناس خمسة شهور».

«لقد قال لي ذلك..صحيح.. له قوة ألف عقرب..»

(ملاخي، في اسم الوردة، ص414، النص العربي، ص479).

الميتافيزيقا البوليسيَّة

ليس من المصادفة أن يبدأ الكتاب مثل قصّة بوليسيّة (وأن يواصل خديعة القارئ البريء حتى النهاية، بحيث لن يدرك القارئ البريء أن ذلك لغز لن يُكتشف منه إلا القليل، وأن المفتّش سينهزم في النهاية). أعتقد أن الناس يحبّون القِصص البوليسية، لا لأن فيها جرائم قتل، وليس لأنّها تعظّم انتصار النظام النهائي (سواء أكان ثقافياً، اجتماعيًّا، قانونيًّا أو أخلاقيًّا) على فوضى الشر. الحقيقة هي أن الرواية البوليسيّة تمثّل ضرباً من ضروب التخمين الخالص. ولكن حتّى التشخيص الطبي، والبحث العلمي، والتساؤل الميتافيزيقي، هي أيضاً حالات من التخمين. وفي آخر الأمر، فإن السؤال الجذري للفلسفة (كما هو الحال مع التحليل النفسي) هو بعينه سؤال الرواية البوليسية: مَن المُذنب؟ لكي تعرف ذلك (أو لكي تتصور أنك تعرف ذلك)، عليك أن تخمّن أن جميع الأحداث تنتظم في منطقٍ ما، هو المنطق الذي فرضه عليها المُذنب. كل قصة بحث أو تحقيق وتخمين تقصّ علينا شيئاً كنّا نسكن دائماً بجواره (إحالة شبه هيدغريّة). عند هذه النقطة يتضح لماذا تتشعب قصتي الأساسية (من المجرم؟) إلى قصص أخرى متعددة، جميعها قصص تخمينات، وتحوم جميعها حول بنية التخمين في حدّ ذاته.

وأحد النماذج التخمينيّة المجرَّدة هو المتاهة، غير أن هناك

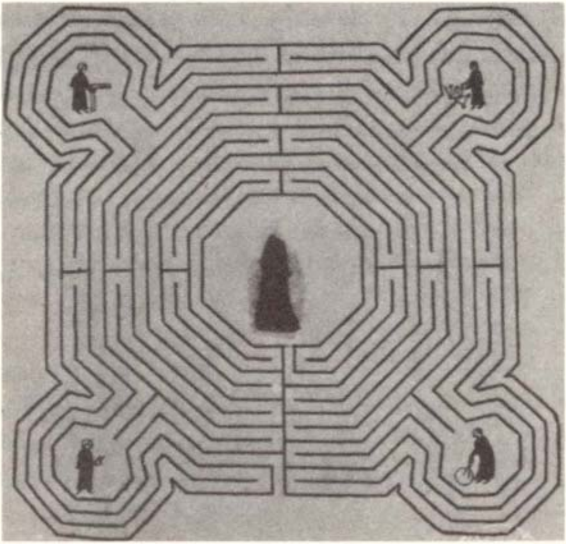
ثلاثة أنواع من المتاهة: أحدها أنموذج المتاهة الإغريقية، متاهة ثيزيوس. لا يسمح هذا النوع من المتاهة لأحد بأن يضيع فيه: فأنت تنفذ إليها وتبلغ المركز، وهناك من المركز تصل إلى المخرج. ولهذا السبب يكمن الوحش المرعب (المينوطور) في المركز، وإلاّ فلن تكون للقصّة أي نكهة، ستكون مجرّد جولة. يتولّد الرعب، إن تولّد، من كونك لا تعرف إلى أين ستصل، وماذا سيفعل المينوطور. أما إذا فكّكت المتاهة الكلاسيكية، فستجد في يدك خيطاً، هو خيط أريادني. المتاهة الكلاسيكية هي نفسها خيط أريادني.

ثم هناك المتاهة النمطيّة. إذا ما فكّكتها فستجد في يدك شيئاً يشبه الشجرة، بِنية ذات جذور، ولها مسالك مغلقة كثيرة. فيها مخرج واحد، ولكن يمكن أن تُخطئ. تحتاج إلى خيط أريادني لكي لا تتيه. وهذه المتاهة هي أنموذج من عملية المحاولة والخطأ.

وأخيراً، هناك الشبكة، أو ما يسميه ديلوز وغاتاري بالتفرع اللانهائي (rhizome). التفرع اللانهائي مبني بحيث يمكن وصل أي مسلك فيه بأي مسلك آخر، فليس له من مركز أو محيط أو مخرج، لأنه لامتناهٍ بالقوّة. فضاء التخمين هو فضاء التشعب اللانهائي. ومتاهة مكتبتي ما تزال متاهة نمطيّة، غير أن العالم الذي يدرك غوليالمو أنه يعيش فيه مبنيّ مثل تشعُّب لانهائي: أي أنه قابل للبناء، ولكنه غير مبنيّ أبداً بصفة نهائيّة.

أخبرني فتى في السابعة عشرة من عمره أنه لم يفهم شيئاً من الحجج اللاهوتية، ولكنها كانت تعمل بوصفها امتدادات للمتاهة المكانية (وكأنها موسيقى «تصويرية» في فيلم من أفلام

هيتشكوك). أعتقد أن شيئاً من هذا النوع قد حدث: فقد أحس حتى القارئ البريء بأنه إزاء قصة متاهات، وليست متاهات مكانية. والغريب أننا نستطيع القول إن أكثر القراءات براءة هي أكثرها «انبناءً»: لقد دخل القارئ البريء في تماس مباشر، دون وساطة المحتوى، مع حقيقة أن من المستحيل أن تكون هناك قصة واحدة.



(9)

«المكتبة متاهة كبرى، علامة على متاهة العالم. تدخل إليها ولا تعرف هل ستخرج منها. لا ينبغي أن تتخطى أعمدة هرقل...»

(أليناردو، في اسم الوردة، ص158، النص العربي، ص196).

رسم للمتاهة على سطح إحدى الكاتدرائيات في ريمس. وهي على شكل مثمن فيه مثمن أصغر في كل زاوية، بل هي أشبه ببرج من الزوايا، وقد تم فيها تصوير البنائين مع رموز صنعتهم. أما الشخصية التي في المركز فيقال إنها الأسقف أوبري دي هومبرت الذي وضع الحجر الأساس للكاتدرائية. لقد تعرَّضت الكاتدرائية للدمار في القرن الثامن عشر على يد كانون جاكيمارت لأنه انزعج من الأطفال الذين كانوا يلعبون هناك، واستكشفوا مسالك المتاهة خلال الخدمة المقدسة، لأغراض دنيئة دون شك.

(من غلاف الطبعة الإيطالية الأصلية لاسم الوردة)

التسلية

أردت للقارئ أن يمتّع نفسه، في الأقل بقدر ما كنت أمتّع نفسي. كانت هذه نقطة مهمة، يبدو أنها تتصارع مع الأفكار العميقة التي نعتقد أننا نمتلكها عن الرواية.

كان من اللازم تلهية القارئ، بمعنى تسليته لا بمعنى تضليله عن مواجهة المشكلات. كان روبنسون كروزو يريد أن يُسلّي قارئه النموذجي وهو يروي له الحسابات والأفعال اليومية للإنسان المُقتصد (homo economicus) المشابه له تماماً. لكن شبيه روبنسون، بعد أن يتمتع بقراءة رواية عن نفسه كان لا بدَّ من أن يفهم على نحوٍ ما أكثر من ذلك، ويتحول إلى شخص آخر. بتسليته نفسه تعلم بطريقة ما. لا بدَّ أن يتعلم القارئ شيئاً ما إما عن العالم أو عن اللغة: هذا الاختلاف يميز بين مختلف النظريّات السردية، لكن المسألة تبقى نفسها. القارئ المثالي لِـ **يقظة فنغانز** يجب أن يتمتع أخيراً بقَدْر ما يتمتع قارئ كارولينَا إنغارنيتسو، تماماً بالقدر نفسه ولكن بطريقة مختلفة.

مفهوم التسلية الآن مفهوم تاريخي. هناك وسائل مختلفة للإمتاع والتمتع لكل موسم في تاريخ الرواية. لا ريب أن الرواية الحديثة كانت تبحث عن تقليص الإمتاع الناشئ عن الحبكة من أجل تبجيل أنواع أخرى من الإمتاع. وبوصفي معجباً غاية

الإعجاب بـ **فن الشعر** لأرسطو، فقد كنت دائماً أفكر في أن الرواية بصرف النظر عن محتواها، يجب أيضاً، وعلى الخصوص، أن تسلّي قراءها من خلال حبكتها.

لا شكَّ أن الرواية حين تكون ممتعة، فإنها ستحظى بإعجاب الجمهور. والحال أنه بالنسبة لحقبة معينة كان يعتقد أن هذا الإعجاب علامة سيِّئة: إذا لاقت الرواية إعجاباً أو نجاحاً فذلك لأنها لم تقل شيئاً جديداً، وأعطت الجمهور ما كان يتوقعه منها وحسب.

مع ذلك، أعتقد أن القول «إذا كانت الرواية تعطي القارئ ما يتوقعه منها فإنها تلقى نجاحاً» يختلف عن القول «إذا لاقت الرواية نجاحاً فذلك لأنها تعطي القارئ ما يتوقعه منها». الحكم الثاني ليس بصحيح دائماً. حسبنا أن نتذكر ديفو وبلزاك، أو من المحدثين: **طبل الصفيح** و **مائة عام من العزلة**.

يمكن القول إن «النجاح = الافتقار إلى القيمة» هي معادلة أيّدتها المواقف السجالية لبعض الكتاب، بمن فيهم أنا، الذي كوّن «جماعة 63» (Gruppo 63) في إيطاليا. وحتى قبل عام 1963، كان الكتاب الناجح يتوافق مع الكتاب المُعزّي والكتاب المُعزّي مع رواية حبكة. في حين أن الأعمال التجريبية والروايات التي سبّبت الفضائح ورفضها الجمهور العريض، كانت تحظى بالإطراء. لقد قيلت هذه الأشياء، وهناك سبب يدعو لقولها، كانت تلك أحكاماً صدمت القراء المحترمين، ولم ينسها بعد كتّاب الصحف: والحقيقة أن هذه الأشياء قيلت لتحقق مثل هذا الأثر على وجه التحديد. كنا نتحدث عن الروايات التقليدية ذات البِنية الهروبية في الأساس، والخالية من الابتكارات الهامّة بالمقارنة مع المسائل التي خاضت فيها روايات القرن التاسع عشر. لقد تشكّلت التكتّلات بالضرورة،

ومن الحبّة أحياناً صُنعت قبّة، لأسباب حتّمتها حرب التكتّلات، وهذا محتوم. أتذكر أن الأعداء في ذلك الحين كانوا لامبيدوزا، وبساني، وكاسولا. أما الآن، فأودّ شخصياً أن أميّز تمييزاً صارماً بين الثلاثة. لقد كتب لامبيدوزا رواية جيدة في غير أوانها، وكان جِدالنا ضدّ أولئك الذين نادوا بأنها فاتحة طريق جديد في الأدب الإيطالي، في حين كانت على العكس من ذلك خاتمة رائعة لطريق قديم. وبقي رأيي حول كاسولا كما هو بلا تغيير. أما مع بساني، من ناحية أخرى، فأودّ أن أكون الآن أكثر حذراً بكثير، ولو عدنا إلى عام 1963 لحبيته كزميل طريق. لكن المشكلة التي أريد مناقشتها هي غير هذا.

لا أحد يتذكر ما حدث عام 1965، حين التقت الجماعة للمرة الثانية في باليرمو لمناقشة الرواية التجريبية (وحتى الآن ما زالت المحاضر المطبوعة بعنوان الرواية التجريبية (Il romanzo sperimentale) لدى الناشر فلترنيلي، بتاريخ 1965 على الغلاف، وتذييل بتاريخ 1966). في سياق ذلك الحوار تبلورت أشياء مهمة كثيرة، أولها أن ريناتو باريلي، وهو منظِّر لكل النزعات التجريبية للرواية الجديدة، واجه في ورقته الافتتاحية روب ـ غرييه الجديد، وغراس وبنشن. (يجب أن لا ننسى أن بنشن وإن اعتبر الآن واحداً من مبتكري ما بعد الحداثة، فإن هذا المصطلح لم يوجد حينئذٍ ـ ليس في إيطاليا على أية حال ـ وكان جون بارث قد بدأ لتوه في أميركا). وذكر باريلي روسيل المعاد اكتشافه، الذي أحب فيرن، لكنه لم يذكر بورخيس، لأن إعادة اكتشافه لم تكن قد حانت بعد. وماذا قال باريلي؟ قال إنه حتى ذلك الحين، تمَّ تشجيع إلغاء الحبكات والفعل لصالح إبراز خالص للشكل الجذري في «نشوته المادوية» (قد نقول اليوم: «سأريك السموات في حفنة

من الغبار»، كما في رسوم بولوك أو دوبوفيه أو فوتريه). لكن بدأت الآن مرحلة جديدة من السرد: يحظى فيها الفعل من جديد بالعناية حتّى وإن كان فعلاً من نوع آخر.

كنت أحلِّل الانطباع الذي أحسسناه في المساء السابق، ونحن نشاهد فيلم كولاج مثيراً أعدَّه باروكيلّو وغريفي بعنوان (Verifica incerta)، وهي قصة تتكون من شظايا قصص، أو بالأحرى من مواقف ومواضيع معتادة في السينما التجارية. وقد أشرت إلى أن المواقف التي استجاب لها المشاهدون بمتعة كبيرة كانت تلك المواقف التي أثارت فيهم حتى سنوات قليلة مضت شعوراً بالصدمة والغضب، الا وهي تحديداً حيث تحذف النتائج المنطقية والزمانية للفعل التقليدي، وحيث يبدو وكأن توقعات الجمهور قد تم إحباطها بعنف. لقد أصبحت الطليعية تقليداً وتراثاً: ما كان نشازاً قبل سنوات قليلة بدأ يتحوّل إلى بلسم للأذنين (أو العينين). ومن هذه الملاحظة أمكن استخلاص استنتاج واحد: هو أن عدم مقبولية الرسالة لم يعد المعيار الأول للقص التجريبي (أو أي فن آخر)، ما دام عدم المقبولية قد تمَّ الآن تشفيره بوصفه مُحبّذاً. وقد علَّقت قائلاً إنه إذا كان لا بدّ في زمن سهرات مارينيتي المستقبليّة أن يصفّر الجمهور ساخطاً، فإنه «لعقيم اليوم ومن الحماقة أن يتساجل أولئك الذين يعتبرون التجريب إخفاقاً لمجرد كونه يُقبل اعتيادياً: إنّها العودة للرّسم الخَلاقي للطليعية التاريخية، وعند هذا الحدّ فإن منتقد الطليعية سيكون مثل مارينيتي متأخراً. ونحن نصرُّ على أن عدم مقبولية الرسالة من جانب المتلقي كان ضماناً للقيمة فقط في لحظة تاريخية معينة... وأعتقد أنّ علينا أن نترك جانباً تلك الفكرة المسبقة التي تهيمن باستمرار على مناقشاتنا، وهي أن الفضيحة الخارجية دليلٌ على

قيمة العمل. والثنائية نفسها بين النظام والفوضى، بين عمل موجَّه لاستهلاك الجمهور وعمل موجَّه لإثارة الجمهور، برغم أنها تبقى ثنائية سارية المفعول، فربما يجب إعادة النظر فيها من وجهة نظر مغايرة. بكلمات أخرى، أعتقد أن من الممكن أن نجد عناصر قطيعة واحتجاج في أعمال تعبر نفسها في الظاهر للاستهلاك الواسع، ومن الممكن أيضاً أن نرى، على العكس من ذلك، أن بعض الأعمال التي تبدو تحريضية وما زالت تستفز الجمهور، لا تطالب في الحقيقة بشيء... «قابلت مؤخراً شخصاً وضع عملاً موضع الشك فقط لأنّه أعجبه كثيراً...» إلى آخره.

1965 إنها السنوات التي بدأ فيها الفنّ الشعبي (pop art)، والتي انمحت فيها التمييزات التقليدية بين الفنّ التجريبي، غير التشكيلي، والفنّ الجماهيري، السّردي والتشكيلي. وهي السنوات التي قال لي فيها بوسّور (Pouseur)، مشيراً إلى جماعة «الخنافس» (Beatles): «إنهم يعملون من أجلنا»، دون أن يدرك أنه هو أيضاً كان يعمل من أجلهم (وكان علينا أن ننتظر مجيء كاتي بربريان ليُظهر لنا كيف أنّ **موسيقى** «**الخنافس**» عندما نُرجعها إلى بورسال (Purcell)(*) يُمكن عزفها في الحفلات إلى جانب مونتيفردي وساتي.

(*) موسيقي إنكليزي 1658–1695.

ما بعد الحداثة والسخرية والإمتاع

بين عام 1965 والوقت الحاضر توضحت فكرتان على نحو دقيق: أن الحبكة يمكن أن توجد أيضاً على شكل اقتباس من حبكات أخرى، وأن الاقتباس يمكن أن يكون أقل من الحبكة المقتبسة. عام 1972 ظَهر «ألمناخ بومبياني» بعنوان «عودة الحبكة»، برغم أن هذه العودة كانت عن طريق إعادة قراءة ساخرة (ولا تخلو من إعجاب) لبونسون دو تيريل ويوجين سو، وإعجاب (مع شيء من السخرية) ببعض الصفحات العظيمة التي كتبها دوما. كانت المشكلة الحقيقية موضوع الرهان، حينئذٍ، هي هل يمكن أن توجد رواية ليست بمتهربة من الواقع، وتبقى مع ذلك ممتعة؟

هذه الرابطة وإعادة اكتشاف لا الحبكة وحدها، بل الإمتاعية أيضاً، هي ما كان يجب أن يدركه المنظِّرون الأميركيون لما بعد الحداثة.

لسوء الحظ، فإن مصطلح «ما بعد الحداثة» (post-modern) هو مصطلح صالح لكل شيء (bon à tout faire). لديَّ انطباع بأنه ينطبق اليوم على أي شيء يُعجب مستعمل هذا المصطلح. زد على ذلك أنه يبدو أن هناك محاولة لجعله تراجعياً باستمرار. في البداية كان من الواضح أنه ينطبق على بعض الكتّاب أو الفنانين الذين كانوا ناشطين في السنوات العشرين الأخيرة، ثم بالتدريج وصل إلى بداية القرن، ثم أخذ بمزيد من الرجوع. وتستمر هذه

العملية العكسية: وقريباً ستشمل مقولة ما بعد الحداثة هوميروس نفسه.

في الحقيقة، أعتقد أن ما بعد الحداثة ليست اتجاهاً قابلاً للتحديد زمنياً، بل هي مقولة فكرية، أو هي بالأحرى نظرة فنية أو طريقة في الاشتغال. ويمكننا القول إن لكل حقبة ما بعد حداثتها الخاصة، تماماً كما أن لكل حقبة تصنّعها الخاصّ. (والواقع أنني أتساءل أليست ما بعد الحداثة اسماً حديثاً للتصنّع. يشير إيكو إلى التكلُّف في الفنّ Maniérisme أو التصنُّع بوصفه مقولة تاريخية واصفة؟). أعتقد أن في كل حقبة لحظات أزمة كالتي وصفها نيتشه في مقالته **خواطر في غير أوانها**، التي كتب فيها عن ضرر الدراسات التاريخية، فالماضي يشترطنا ويستعجلنا ويبتزنا. تحاول النزعة الطليعية التاريخية (وهنا أشير أنني أيضاً أعني بالطليعية مقولة تاريخية واصفة) أن تصفّي حساباتها مع الماضي. «ليسقط ضياء القمر!» - ذلك الشعار المستقبلي - هو رصيف نموذجي لكل طليعية: يكفي أن تستبدل «ضوء القمر» بأي اسم مناسب. الطليعية تدمر الماضي وتطمسه: **وحسناوات أفينيون** (Les Demoiselles d'Avignon) هو العمل الطليعي بامتياز. ثم تمضي الطليعية قدماً، فتدمِّر الشكل وتخفيه، حتى تصل إلى القماشة المجردة، الخلو، البيضاء، القماشة المشقوقة، القماشة المتفحمة. في الفنّ المعماري سيكون الحائط الستارة، والمبنى كمسلة، فن الأنابيب المتوازية في حده الأدنى. وسيكون في الأدب تدمير دفق الخطاب، ما يشبه الكولاج عند بورو، والصمت، والصفحة البيضاء. وسيكون في الموسيقى المرور من عدم التساوق إلى الصخب، إلى الصمت المطلق (بهذا المعنى، يصبح «كايدج»(*) في مرحلته الأولى حديثاً).

(*) هو جون كايدج (John Cage) موسيقي أميركي 1912-1992.

لكن تأتي اللحظة التي لا تستطيع فيها الطليعية (الحداثة) أن تمضي أبعد من ذلك، لأنها أنتجت لغة واصفة تتحدث عن نصوصها المستحيلة (الفن التصوري). يتمثّل ردّ ما بعد الحداثة على الحداثة في الاعتراف بأن الماضي، ما دام لا يمكن تدميره واقعياً، لأن تدميره يفضي إلى الصمت، فيجب أن يستزار من جديد، ولكن بشيء من السخرية، دون براءة. أفكر بموقف ما بعد حديث لرجل يحب امرأة مثقفة جداً ويعلم أنه لا يستطيع أن يقول لها: «أحبك بجنون»، لأنه يعلم أنها تعلم (وهي تعلم أنه يعلم) أن هذه الكلمات كانت قد كتبتها أصلاً بربارا كارتلاند. مع ذلك، هناك حل، فهو يستطيع أن يقول: «كما تعبر بربارا كارتلاند، أحبك بجنون». عند هذا الحدّ ـ وبعد أن تجنّب البراءة الزائفة وقال بوضوح ما لم يعد قوله ممكناً ببراءة، فإنه قد قال للمرأة ما كان يريد، وهو كونه يحبها، ولكنه يحبها في عصر البراءة المفقودة ـ لو شاركت المرأة في اللّعبة فستكون قد تلقّت أيضاً تصريحاً بالحبّ، ولن يشعر أي من المتكلمين بالبراءة، وسيكون كلاهما قد قبل بتحدي الماضي وما قيل سابقاً، وهو ما لا يمكن إقصاؤه: سيلعب كلاهما بوعي ومتعة لعبة السخرية... ولكن سيكون كلاهما قد أفلح، مرة أخرى، في الحديث عن الحب.

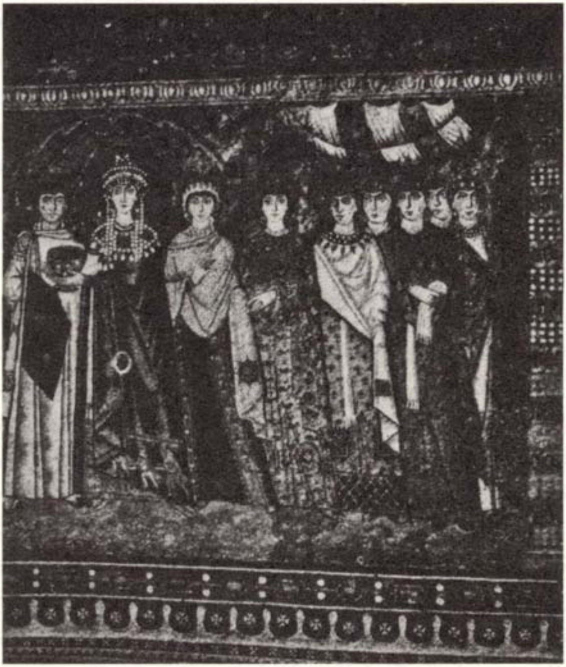
السخرية، اللعبة اللغوية الواصفة، التلفّظ مربّعاً. هكذا يستطيع من لا يفهم اللعبة، مع الحداثة، أن يرفضها وحسب، أما مع ما بعد الحداثة، فمن الممكن أن لا تُفهم اللعبة وتؤخذ مع ذلك مأخذاً جدياً. وهذه في النهاية هي كيفية (خطورة) السخرية. هناك دائماً من يأخذ الخطاب الساخر مأخذاً جدياً. وأعتقد أن ملصّقات بيكاسو، وخوان غريس، وبراك كانت حديثة، ولهذا السبب لا يقبلها الناس العاديون. أمّا ملصقات ماكس إرنست المتكوّنة من قطع نقوش من القرن التاسع عشر، فقد كانت ما بعد حديثة:

يمكن أن تُقْرأ بوصفها قصصاً عجيبة، مثل رواية الأحلام، دون وعي بأنها تمثل حديثاً عن المنحوت، وربما عن الملصّقات نفسها. إذا كانت ما بعد الحداثة تعني هذا، فسيتّضح لماذا كان ستيرن ورابليه «ما بعد حديثين»، ولماذا بورخيس أيضاً ما بعد حديث، ولماذا يمكن أن تتزامن لدى الفنان نفسه اللحظة الحديثة وما بعد الحديثة، أو تتعاقبا، أو توالي إحداهما الأخرى عن قرب. انظروا إلى جويس، **صورة الفنان في شبابه** قصة محاولة مع الحديث. **دَبْلِنيون (أهالي دَبْلن)**، حتى وإن جاءت قبل ذلك، أكثر حداثة من الصورة. **عوليس** تقف على الحدود. أما **يقظة فينغانز** فما بعد حديثة أصلاً، أو في الأقل تدشّن الخطاب ما بعد الحديث: فهي تتطلب، لكي تُفهم، لا نفي ما قيل سابقاً، بل أن يُعاد التفكير به على نحو ساخر.

لقد قيل كل شيء تقريباً حول موضوع ما بعد الحداثة، من البداية (تحديداً في مقالات مثل: **أدب الاستهلاك** لجون بارت، التي تحمل تاريخ 1967). لست على وفاق تماماً مع المنزلة التي يهبها مُنظِّرو ما بعد الحداثة (بمن فيهم بارت) للكتّاب والفنانين، مرسخين من هو ما بعد حديث ومن لم ينل هذه الرتبة بعد. لكنني معني بالمسلَّمة التي تستمدها اتجاهات المُنظِّرين من مقدماتهم: «إن كاتبي المثالي ما بعد الحديث لا يُنْكِر وحسب ولا يُقلِّد وحسبُ آباءه المحدثين من القرن العشرين أو أجداده ما قبل المحدثين من القرن التاسع عشر. فهو يضع النصف الأول من قرننا تحت حزامه، لا على ظهره....ربما لا يأمل في الوصول إلى أتباع جيمس متشنر وآيرفنغ والاس وتحريكهم، إذا لم نذكر أميي وسائل الإعلام ممن عقولهم في آذانهم. لكنه يجب أن يأمل في الوصول، في أقل وقت، وإمتاع ما وراء حلقة ما تعوّد «مان» أن يسميه بالمسيحيين الأوائل: الحرفيين الذين كرسوا أنفسهم للفن الرفيع....إن الرواية المثالية ما

بعد الحديثة سترتفع نوعاً ما فوق النزاع بين الواقعية واللاواقعية، الشكلية و«المضمونية»، الأدب الخالص والأدب الملتزم، قَصّ النخبة وقصّ العامة...قد يكون انحيازي لموسيقى الجاز أو الموسيقى الكلاسيكية: إذ يقاسي المرء كثيراً في الإصغاءات المتوالية أو الفحص القريب لناحية لم يظفر بها في المرة الأولى، ويجب أن تكون المرة الأولى بالغة الفتنة، ليس فقط للاختصاصيين، بحيث يتمتع المرء في الاستجابة لها».

هذا ما كتبه بارت عام 1980، مواصلاً المناقشة، ولكن هذه المرة تحت عنوان أدب التزود: **القصص ما بعد الحديثة**. بالطبع، يمكن الاستمرار في مناقشة هذا الموضوع بحس أكبر من المفارقة، وهذا ما يفعله ليزلي فايدلر. عام 1980، نشرت «**سلماغوندي**» (العدد 50–51) حواراً بين فايدلر وكتّاب أميركيين آخرين. من الواضح أن فايدلر لا يُستَفز. وهو يطري **آخر الموهيكانيين**، قصص مغامرات، وروايات غوطية، خُردة من السَقط احتقرها النقّاد ولكنها كانت قادرة على خلق الأساطير أو الإمساك بخيال أكثر من جيل واحد. وهو يتساءل لو أن عملاً مثل **كوخ العم توم** سيظهر مرة أخرى، فيكون هناك كتاب يمكن أن يقرأ بانفعال مماثل في المطبخ، أو في غرفة المعيشة، أو دار الحضانة. وهو يدرج اسم شكسبير بين أولئك الذين عرفوا كيف يمتعون جمهورهم، مع **ذهب مع الريح**. ونحن جميعاً نعرف أنه ناقد أذكى من أن يُصدِّق هذه الأشياء. وهو يحاول فقط كسر الحاجز الذي أُقيم بين الفن والإمتاع. وهو يشعر أن الوصول في الوقت الحاضر إلى جمهور واسع والإمساك بأحلامه ربما يعني التصرف بنوع من الطليعية، ويترك لنا الخيار في أن نقول إن الإمساك بأحلام القراء لا يعني بالضرورة تشجيع الهروب: بل قد يعني أيضاً ملازمتهم.



(10)

«وعند إشارة لعوب من رئيس الدير، دخل موكب العذارى. كان صفاً متألقاً من الأناث بأثواب فاخرة، وفي وسطهن تهيأ لي من أول وهلة أني أرى أمي، ثم أدركت خطئي، لأنها كانت دون شك تلك الفتاة المرهوبة كجيش بألوية. إلا أنها كانت تحمل تاجاً من الدرر البيضاء على صفين، وشلالان من الدرر كانا ينحدران على جانبي وجهها...»

(حلم أدسو في **اسم الوردة**، ص428، النص العربي، ص495).

الرواية التاريخية

بقيت لمدة سنتين أرفض الإجابة عن أسئلة عقيمة من طراز: «هل روايتك عمل مفتوح أم لا؟» كيف لي أن أعرف؟ هذا شأنك، وليس شأني. أو «مع مَن مِن شخصياتك تتماهى؟» سبحان الله، مع من يتماهى المؤلف؟ مع ظروف المكان والزمان ولا ريب.

من بين جميع الأسئلة العقيمة، يطرح أكثرها عقماً من قبل أولئك الذين يقولون أن الكتابة عن الماضي هي طريقة للفرار من الحاضر. ويسألونني: «هل هذا صحيح؟». أجيب: من المحتمل جداً: لو كتب مانزوني عن القرن السابع عشر، فهل يعني هذا أن القرن التاسع عشر لم يكن ليهمّه؟ شكسبير أعاد كتابة موضوعات القرون الوسطى، ولم يكن معنياً بزمانه الذي عاش فيه، بينما جرت وقائع **قصة حب** في زمانه هو، مع ذلك، فإن «**دير بارم**» لم تكن تروي أحداثاً حدثت قبل خمس وعشرين سنة فقط....لا جدوى من القول إن جميع مشكلات أوروبا الحديثة اتخذت الشكل الذي ما زلنا نشعر أنها تجري فيه خلال القرون الوسطى: الديمقراطية الجماعية، واقتصاد المصارف، والملكيات الوطنية، والحياة الحضرية، التقنيات الجديدة، وانتفاضات الفقراء. العصور الوسطى هي طفولتنا، التي ينبغي لنا أن نعود إليها دائماً لتذكر السوابق. ولكن يُمكن الحديث عن القرون الوسطى حتى بأسلوب إكسكاليبور (Excalibur)[7]. لذا فالمسألة هي غير هذا ولا يمكن

تحاشيها. ماذا تعني كتابة رواية تاريخية؟ أعتقد أن هناك ثلاث طرق لرواية الماضي. إحداها هي الرومانس، وتنتظم أمثلتها بدءاً من حلقة بريتون حتى تولكين، وتضم أيضاً الرواية القوطية، التي هي ليست برواية بل رومانس. يحضر الماضي بوصفه مشهداً أو ذريعة، أو بناءً لقصة خرافية، لكي يتيح للخيال أن يتجول بحرية. بهذا المعنى، لا ينبغي للرومانس أن تكون قد حدثت في الماضي بالضرورة، لا ينبغي لها أن تكون قد حدثت هنا والآن، حتى ولو كأمثولة. وكثير من الخيال العلمي هو رومانس خالص. لأن الرومانس هي قصة «مكان آخر».

ثم تأتي رواية المغامرين الطائشين، قصص التجسس والمؤامرة، مثل أعمال دوما: يختار هذا النوع من الرواية ماضياً «واقعياً» يمكن تمييزه، ولكي يمكن تمييزه يعمرها الروائي بشخصيات موجودة أصلاً في الموسوعة (ريليشيو، مازاران)، يؤدون أفعالاً لا تدوِّنها الموسوعة (الالتقاء بـ «ميلادي»، ومعاشرة واحد اسمه بوناسيو) ولكنها لا تتناقض مع الموسوعة. بطبيعة الحال، لتوثيق وهم الواقع، فإن الشخصيات التاريخية ستقوم أيضاً (بما ينسجم مع كتابة التاريخ) بما قاموا به فعلاً (محاصرة لاروشيل، امتلاك علاقات حميمة مع أنّا النمساوية، الاهتمام بفروندا). في هذه الصورة («الواقعية») يتم تقديم الشخصيات الخيالية، برغم أنها تكشف عن مشاعر يمكن أيضاً أن تنسب إلى شخصيات من فترات أخرى. ما يقوم به دَرْتَنيان عند اكتشافه مجوهرات الملكة في لندن، كان يمكن أن يقوم به في القرن الخامس عشر أو الثامن عشر، وليس من الضرورة أن يعيش في القرن السابع عشر لكي تكون له نفسية دَرْتَنيان.

في الرواية التاريخية، من ناحية أخرى، ليس من الضروري

للشخصيات التي يمكن تمييزها أن تظهر في الموسوعة الاعتيادية. خذ مثلاً الخطيبان(*): أشهر شخصية واقعية معروفة فيها هي الكاردينال فدريغو، الذي كان قبل أن يتناوله مانزوني اسماً لا يعرفه سوى قلة من الناس (أشهرهم بورميو، وسان شارل). لكن كل ما يقوم به رينزو أو لوشيا أو فرا كرستوفرو ما كان يمكن القيام به إلا في جهة لومبارديًا في القرن السابع عشر. ما تقوم به الشخصيات يساعد في جعل التاريخ، أو ما حصل، أكثر قابلية للاستيعاب. تُختلق الأحداث والشخصيات، لكنها مع ذلك تنقل لنا أشياء عن إيطاليا تلك الفترة لم تَرْوِها لنا كتب التاريخ بمثل هذا الوضوح أبداً.

بهذا المعنى، بالتأكيد أردت كتابة رواية تاريخية، ليس لأن أوبارتيني أو ميكيلي قد وجدا في الواقع وقالا أكثر أو أقل مما قالاه، بل لأن كل ما يمكن أن تقوله الشخصيات الخيالية مثل غوليالمو كان قد قيل في تلك الحقبة.

لست أعرف كم بقيت مخلصاً لهذا الهدف. ولا أعتقد أنني أهملته حين أخفيت استشهادات من مؤلفين لاحقين (مثل فتغنشتاين)، ومررتها بوصفها استشهادات من تلك الحقبة. في مثل تلك الحالات، كنت أعي جيداً أن رجال القرون الوسطى الذين اهتممت بهم ما كانوا ليكونوا محدثين، بل إن المحدثين هم الذين كانوا يفكرون على طريقة القرون الوسطى. بل إنني لأتساءل بعض الأحيان ما إذا كنت قد وهبت بعض شخصياتي المختلقة قدرة على الجمع بين مختلف المفاهيم انطلاقاً من الانخراط الكامل

(*) عنوان رواية لِمانزوني.

في أفكار القرون الوسطى، وهي قدرة ما كانت القرون الوسطى لتعرفها بهذه الصورة. لكنني أعتقد أن الرواية التاريخية يجب أن تفعل ذلك أيضاً، لا أن ترى في الماضي أسباب ما حصل لاحقاً وحسب، بل وأن ترسم المسار البطيء الذي أنتجت به الأسباب آثارها.

لو أن شخصية من شخصياتي كانت تقارن بين فكرتين من أفكار القرون الوسطى، وأنتجت منهما فكرة ثالثة أكثر حداثة، فإنها لتفعل تماماً ما فعلته الثقافة: لو لم يكتب أحد ما يقوله على الإطلاق لجاء بالتأكيد شخص آخر، ولو بتردد وارتباك، وانطلق بالتفكير به (ربما دون أن يقوله، بدافع من الخوف أو من الخجل).

على أية حال، كان هناك شيء يُسلّيني غاية التسلية: ففي كل مرة يكتب فيها ناقد أو قارئ قائلاً إن بعض شخصياتي تُصرِّح بأشياء حديثة جداً، أكون في تلك الحالات التي يستشهد بها بالذات قد اقتبست فعلاً نصوصاً من القرن الرابع عشر.

وهناك صفحات أخرى قدّر فيها القراء كيفية القرون الوسطى المتأنقة، في حين شعرت أن تلك الصفحات حديثة على نحو غير مشروع. والحقيقة أن لكل منا فكرته الخاصة، الفاسدة في العادة، عن القرون الوسطى. ونحن رهبان تلك الحقبة فقط من يعرف الحقيقة، أما الإفضاء بها فقد يفضي أحياناً إلى المعرفة.

ختام

وجدتُ، بعد سنتين من كتابة الرواية، ملاحظة كنت قد كتبتها عام 1953، حين كنت ما زلت طالباً في الجامعة.

يدعو هوراشيو وصديقه إلى تعيين الكونت دي «ب»(*) لحل لغز الشبح. والكونت دي «ب» رجل نبيل غريب الأطوار يمتاز باللامبالاة. وعلى النقيض منه، كان هناك نقيب شاب من الحرس الدانماركي، على الطريقة الأميركية. التطور الاعتيادي للفعل يجري بحسب الخطوط العامة للمأساة. في الفصل الأخير، يجمع الكونت دي «ب» شمل العائلة معاً، ليفسر لهم اللغز: القاتل هو هاملت. بعد فوات الأوان. لأن هاملت مات.

بعد سنوات اكتشفت أن تشسترتن اقترح فكرة مشابهة من هذا النوع في مكان ما. يبدو أن مجموعة أوليبو الباريسية قد أقامت مؤخراً قالباً لجميع المواقف الممكنة في قصص الجريمة، ووجدت أنه ما زال بالإمكان كتابة كتاب يكون القارئ فيه هو المجرم.

الموعظة: توجد هناك أفكار مهووسة، وهي ليست شخصية أبداً، فالكتب تتحدث لبعضها، وكل تحقيق بوليسي حقيقي يجب أن يثبت أننا نحن المجرمون.

(*) في النبالة الأوروبية يحمل الكونت أو البارون اسم Contedip المنطقة التي هو سيّد عليها. والحرف «di» تعني الانتماء مثل رواية «الكونت دي مونتي كريستو».



(11)

«أفلم تكن تنتظر صوت البوق السابع؟ الآن أصخ السمع إلى ما يقوله الصوت: اختم على ما تكلمت به الرعود السبعة، ولا تكتبه، خذه والتهمه، سوف يجعل جوفك مراً، لكنه في فمك حلو كالعسل. هل ترى؟ سأختم الآن على ما لا ينبغي أن يقال في القبر الذي ساكونه».

(يورج البورغيسي، في اسم الوردة، ص480، النص العربي، ص551).

في اسم الوردة

مايكل كارول

[نقدم فيما يلي ترجمة مقالة أخرى عن اسم الوردة تنطوي على تصور آخر لإمكانية قراءة أنثربولوجية مختلفة لرواية إيكو، وقد نشرت المقالة في مجلة **الأنثربولوجي الأميركي**، العدد الثاني، من المجلد 86، سنة 1984].

قبل عدة سنوات، أقنعت نفسي بأن بحوثي الأكاديمية قد هيأت لي إمكانية كتابة رواية. وكنت على خطأ. لستُ أعني أنني لم أكتب الرواية، التي كانت تعنى بمصر القديمة، بل كتبتها. لكن دُور النشر التي قرأت المخطوطة لم تبالِ بها، وبقيت المخطوطة مركونة على الرف، يتجمع فوقها الغبار. على أنني مقتنع أن خبرتي ليست فريدة. ولست أشك في أن هناك المئات من الأكاديميين لديهم مخطوطات مشابهة يتجمع فوقها الغبار مركونة على رفوفهم، وأن هناك آلافاً آخرين يودون كتابة الرواية، لكنهم لم يجربوا حتى محاولة كتابتها. والحقيقة أن هناك واحداً من كل عشرة آلاف أكاديمي يمتلك إمكانية تحويل خبرته المدرسية إلى عمل روائي جيد. وأمبرتو إيكو، مؤلف "اسم الوردة"، هو واحد من عشرة آلاف.

يقوم إيكو بشيئين في هذه الرواية. الأول أنه يروي قصة

جيدة، والثاني أنه يكسو الرواية بمحتوى وبنية لا بد أن تثير اهتمام أيّ أنثربولوجي يرغب بأن يمتلك فهماً أفضل للسيمياء الحديثة. والواقع أن مما لا يكاد يثير العجب أن أعمال إيكو السابقة، التي كانت جميعها أبحاثاً مدرسية في السيمياء، قد رسخت اسمه كواحد من المنظِّرين الكبار في هذا الحقل. وعلاقة هذه الرواية بالسيمياء الحديثة هي التي تسوِّغ نشر هذه المراجعة لها في هذه المجلة.

في الواقع، تتكون القصة من ثلاث قصص، تتداخل ببعضها. تعنى أولى هذه القصص بالصراع بين بابا أفينيون، يوحنا الثاني عشر، وإمبراطور الإمبراطورية الرومانية المقدسة حول قضية دعوى الكنيسة بالسلطة الزمنية. وتعنى القصة الثانية بالصراع بين البابا والفرانشسكانيين حول قضية فقر الكَتَبة. أما القصة الثالثة، وهي الأهم، فتجري وقائعها في دير إلى الشمال من إيطاليا حيث يلتقي ممثلو جميع الأطراف الذين يشتركون في هذا النزاع. والشخصيتان الرئيسيتان في هذه القصة الثالثة هما راهب فرانشسكاني إنكليزي، اسمه وليم (أو غوليالمو) ومساعده البنيدكتي، أدسو. حالما يصل وليم وأدسو إلى الدير، تبدأ جثث الرهبان الموتى بالتراكم. يثق رئيس الدير بوليم (الذي كان سابقاً مُحققاً) ويوكل له مهمة العثور على القاتل، ومنذ تلك النقطة فصاعداً، كما يقولون، تستمر المطاردة.

حظي كتاب إيكو بالنجاح، كرواية تاريخية وكقصة بوليسية بسيطة معاً، ليس فقط في المراجعات التي تطري الكتاب في الصحافة الشعبية، بل أيضاً بما ناله ككتاب حصل على أفضل المبيعات. غير أن هذا الكتاب سيحظى باهتمام الأنثربولوجيين في الأساس بسبب الطريقة التي استثمر فيها إيكو خبرته السيميائية

في تشييد روايته؛ وقد قام إيكو بشيئين في هذا المجال. الأول بسيط غاية البساطة: فهو غالباً ما يضع الحجج السيميائية الحديثة على ألسنة شخصياته. على سبيل المثال، كان فردينان دو سوسير واحداً من مؤسسي التراث السيميائي الحديث، وتتمثل الشبكة المركزية لنظرية سوسير في مفهوم "اعتباطية العلامات اللغوية". ويكمن جوهر نظرية سوسير في أنه لا توجد علاقة ضرورية ومنطقية بين الكلمات والأشياء التي تمثلها الكلمات. وهذا شيء مغاير، على سبيل المثال، للنظرة التي ترى أننا نستعمل كلمة (ding- dong) مثلاً لكي نشير إلى قرع الجرس لأن صوت هذه الكلمة يعيد صياغة صوت هذا الفعل، (والحال ليست كذلك)[8]، أو أننا نستخدم كلمة (water) "ماء" لكي نشير إلى هذه المادة، لأن لهذه الكلمة صوتاً "سيالاً" يمثلها.

لا يفاجئنا، وقد أُعطيت نظرية سوسير كل هذه الأهمية في السيمياء الحديثة، أن نجد إيكو يشرح هذه النظرية في روايته. هكذا يقترح أحد الرهبان لديه، على سبيل المثال في الصفحات 282- 283، (الترجمة العربية ص335 وما بعدها)، الفكرة نفسها التي أراد سوسير نقضها القائلة بأن هناك علاقة منطقية وضرورية بين اسم الشيء وبعض الخواص الجوهرية في ذلك الشيء. في هذه القضية بالتحديد، يرى هذا الراهب أن الأسماء التي تعطى للحيوانات (وهي الأسماء اللاتينية بالطبع) ناتجة عن تصور لخاصية أخلاقية تشكل جوهر الحيوان الذي أطلقت عليه تلك التسمية. غير أن إيكو بعد صفحات قليلة (الترجمة العربية ص342)، يجعل إحدى شخصياته تربط الارتباك التي ينشأ حين يخلط ألماني، يسمع أن النبلاء الإيطاليين يخرجون أحياناً لالتقاط الكمأ مع خنازيرهم، فيخلط بين الكمأ (truffle) والشيطان (Teufel) فيتصور أن النبلاء الإيطاليين يخرجون مع خنازيرهم لصيد

الشيطان، وهو ما تعنيه كلمة (Teufel) عند الألماني. بعد توضيح ذلك، ضحك الجميع لما حصل من خلط، فأردف الراوي قائلاً: "ذلك هو سحر اللغات البشرية، التي باتفاق بشري، غالباً ما تعني بأصوات متماثلة أشياء مختلفة"، فكأنه سوسير القُدّاسات.

غير أن الطريقة الأهم التي سمح فيها إيكو لدراساته السيميائية بأن تؤثر في روايته تكمن في كونه قد أنشأ نصَّ روايته باستخدام المبادئ السيميائية نفسها تماماً التي كان قد استخدمها سابقاً (في أعماله الأكاديمية) لتفكيك النصوص الأخرى. على سبيل المثال، يحاجج السيميائيون بأن النصوص غالباً ما تخلق كنتيجة لتحويل نصوص أخرى. (ويبرز إيكو نفسه هذه النقطة في عدد من المناسبات في الرواية. انظر على سبيل المثال تعليقاته الممتعة عن أصل أسطورة وحيد القرن، ص 315–317، الترجمة العربية، ص 372–374). لذلك يكون من المناسب تماماً أن نص إيكو هو إلى حد كبير تحويل لنص سابق، ألا وهو مجموعة شيرلوك هولمز التي كتبها كونان دويل.

وحتى عند من لم يطّلعوا سوى اطّلاع يسير على قصص شيرلوك هولمز، فإن وجود هذا التحويل أمر واضح. هل كان شيرلوك هولمز طويلاً ونحيفاً؟ كذلك هو الحال مع وليم. هل كان هولمز إنكليزياً؟ كذلك الحال مع وليم. هل كان هولمز يجلس لساعات، نصف نائم، تاركاً العملية الاستقرائية تشتغل في ذهنه؟ كذلك يفعل وليم. هل كان هولمز يتناول الكوكايين لتهدئة أعصابه؟ يمضغ وليم نباتاً غامضاً لإحداث هذا الأثر نفسه. ومرة أخرى فإن اسم وليم الكامل هو وليم الباسكرفيلي، وهكذا يقترن وليم باسم موقع يجري فيه واحد من أشهر المشاهد في أشهر قصص شيرلوك هولمز.

والموازنة بين واطسون وأدسو أقل وضوحاً، لكنها موجودة برغم ذلك. على سبيل المثال، من المفروض أن نعرف عن مغامرات شيرلوك هولمز في الأساس من خلال ما يتذكره الدكتور واطسون وقد كتبت بعد سنوات متعددة من الحادثة. هل كان واطسون يحاول دائماً مضاعفة مناهج هولمز الاستقرائية، مع قليل من النجاح؟ كذلك الحال يحاول أدسو أن يضاعف الأعمال البطولية الاستقرائية لوليم. انظر مثلاً إلى التحويل النصي الذي يجريه وليم على كلمة (quatuor)، التي تتيح له أن يفك مغالق لغز الدير النهائية. ولو طبقنا تحويلاً مماثلاً على اسم (واطسون) لكانت النتيجة (أدسو).

غير أن النصوص الجديدة تُخلق من نصوص قديمة (عند سيميائيين مثل إيكو) ليس فقط بضخ عناصر جديدة في النصوص القديمة مع معانيها الأصلية السليمة، بل أيضاً بضخ عناصر قديمة تغيرت معانيها في النصوص الجديدة. وهذه بالطبع هي العملية التي سماها ليفي- ستروس بالترقيع (bricolage) في كتابه "العقل البرّي"، وغالباً ما يتصرف إيكو كمرقّع. على سبيل المثال، حين يلاحظ شيرلوك هولمز، في "فضيحة في بوهيميا"، أن لطخة سوداء تغطي طرف إصبع الدكتور واطسون، يستخلص منها أن الدكتور واطسون كان يعمل على نترات الفضة، وهكذا عاد إلى تدشين ممارسته الطبية. وحين يجد وليم (أو غوليالمو) أن الرهبان الموتى تغطي أطراف اصابعهم بقع سوداء، يستخلص منها أنهم كانوا يلامسون....مما يكفي للقول إنه يصل إلى نتيجة تختلف عن النتيجة التي توصل إليها هولمز. ولحماية مكتبة الدير ليلاً من تطفل الغرباء (حيث لا يُفترض أن يدخل أحد)، يترك أمين المكتبة شعلة خبيثة تبث روائح كريهة تسبب الهلوسة المرعبة،

وبالتالي الجنون. ما الذي فعله موتيمور تريجانيس، للثأر لنفسه من أقربائه، في "مغامرات قدم الشيطان"؟ لا شك أنك حدست ما فعل، فقد وضع عدداً من الشموع التي تصدر روائح كريهة وتسبب الهلوسات المرعبة، وبالتالي الجنون.

المسألة التي أشير إليها ليست بالطبع فقط أن أقول إن إيكو استعار من قصص شيرلوك هولمز؛ بل هي بالأحرى أن طبيعة هذه الاستعارة قد تابعت قواعد التحليل السيميائي التي وضعها إيكو في كتبه السابقة. بالطبع من المستحيل أن نوثِّق هذا بالتفصيل في هذه المقالة، ما دامت الحدود المكانية تحول دون تقديم خلاصة مفصلة لعمل إيكو السيميائي. أضف إلى ذلك أن من الواضح أن رواية إيكو هي "نص مفتوح" إلى حد كبير (إذا استخدمنا مصطلحاته الخاصة)، أي أنها نص يسمح بتوليد تأويلات مختلفة يمكن أن يستنبطها القارئ من النص. (ومن الغريب أن غلاف الطبعة غير المجلدة من كتاب إيكو "دور القارئ"، وهو الكتاب الذي يناقش فيه إيكو مُطوَّلاً مفهوم "النص المفتوح"، يحمل عدة تصاوير كارتونية لشيرلوك هولمز وواطسون).

ما أود اقتراحه أن رواية إيكو تنطوي على فائدة كبيرة لكل من يرغب في فهم المبادئ السيميائية. وبالطبع فأنا لا أقول إن قراءة الرواية بمعزل عن سواها كافية لنقل هذا الفهم. بل أقول إن من يقرأ هذه الرواية أولاً ثم بعد ذلك يتناول المجلدات الأكاديمية (بما فيها كتب إيكو نفسه) التي تعنى بالسيمياء سيتفوق تفوقاً هائلاً على أولئك الذين يتناولون المجلدات وحدها. وعلى وجه التحديد، فإن رواية إيكو نافعة بالذات للطلاب الذين ينتقلون إلى الاتصال بالسيمياء لأول مرة.

الهوامش

(1) لا يتضح هذا الجناس لاستخدام كلمة (بسيط) أو (simple) بالمعنى المزدوج للبسطاء السُذَّج والبسائط أو الأعشاب الطبية في الترجمتين العربية والإنكليزية بل في النص الإيطالي فقط، وهو يرد في القسم الأخير من الليلة الثانية، تاسعة، ص152 وما بعدها من الترجمة الإنكليزية، وص 175 وما بعدها من الترجمة العربية.

(2) نشرت هذه الدراسة مترجمة إلى الإنكليزية بعنوان: «الفن والجمال في القرون الوسطى» وقد صدرت عن جامعة ييل.

(3) أنصاف الأسود أنصاف النسور.

(4) صيغة اسم أمين المكتبة هي يورج البورغيسي، وهي ولا شك تذكر باسم الكاتب الأرجنتيني لويس خورخي بورخيس الذي كان أميناً لمكتبة أيضاً وأعمى مثله.

(5) إميليو سالغري كاتب شعبي إيطالي مشهور من القرن التاسع عشر له عدد من كتب المغامرات.

(6) تقنية تنويع الوقع دون تطويل أو تقصير في الفاصلة.

(7) السيف السحري للملك آرثر.

(8) تسمى هذه الأصوات بأصوات محاكاة الطبيعة، وكان يفترض قبل سوسير أن هذه الأصوات تقلد الطبيعة، كأن يقال إن كلمة (دمدمة) في العربية مثلاً تقلد صوت الدمدمة الطبيعية، وقد انتقد سوسير هذه النظرة، وذهب إلى أن العلاقة بين الدالّ والمدلول علاقة اعتباطية، توجد في داخل اللغة فقط وليست خارجها. (المترجم).

المصادر

Umberto Eco, ***Art and Beauty in the Middle Ages***, Yale University Press, 1986.

Umberto Eco, ***The Name of the Rose***, translated by William Weaver, Secker & Warburg, 1983.

Umberto Eco, ***Reflections on the Name of the Rose***, translated by William Weaver, Secker & Warburg, 1984.

Umberto Eco, ***Mouse or Rat? Translation as Negotiation***, Phoenix, 2003.

ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، 1999.

أمبرتو إيكو: **اسم الوردة**، ترجمة: أحمد الصمعي، دار أويا، طرابلس، 1998.

أمبرتو إيكو: **اسم الوردة**، ترجمة: أحمد الصمعي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013.

سعيد الغانمي: **خزانة الحكايات**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004.

تأملات في اسم الوردة

يشرح إيكو في هذا الكتاب كيف واجه القراء روايته "اسم الوردة"، وفاجأوه أحياناً بما لم يتوقعه؛ فللقراء الحق في تأويل العمل الفني، والأثر موجود، وهو يخلق قرّاءه. تضع قراءة إيكو المؤلف في مواجهة قراءات قرائه. ويتولّد عن هذا الاشتباك عمل نقدي جديد، لا يخلو هو الآخر من حِيَل إيكو السردية، وادعاء التواضع لتمرير عمل نقدي لا يقل إبداعاً عن عمله السردي في الرواية.

أمبرتو إيكو

أُمبرتو إيكو: واحد من أشهر الكتّاب المعاصرين؛ حصلت رواياته الأربع: "اسم الوردة" و"جزيرة اليوم السابق" و"بندول فوكو" و"باودولينو" على اهتمام عالمي وحصدت عدة جوائز. يعمل أستاذ السيمياء في جامعة بولونيا. من أشهر أعماله النقدية: "دور القارئ" (1979)؛ و"جرذ أم فأر: الترجمة تفاوضاً" (2003)؛ "في الأدب" (2004)؛ و"من الشجرة إلى المتاهة دراسات تاريخية في العلامة والتأويل" (2007)؛ وأصدر رواية "الشعلة الخفيّة للملكة لوانا" (2004)؛ وروايته السادسة والأخيرة "مقبرة براغ" (2010).

سعيد الغانمي

ناقد وكاتب عراقي مُقيم في أستراليا. له أكثر من ثلاثين كتاباً مطبوعاً ما بين تأليف وترجمة. وقد شارك في ترجمة كتاب "الزمان والسرد" 1/3 لبول ريكور 2006، كما ترجم "البابليون" لساكز 2009.

ISBN 9959-29-366-1
9 789959 293664

موضوع الكتاب دراسات أدبية

موقعنا على الإنترنت
www.oeabooks.com